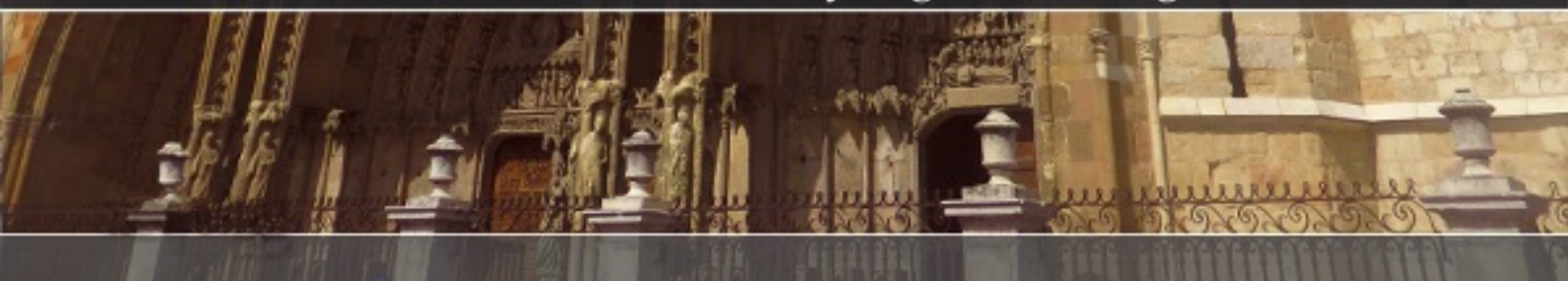
BREVE HISTORIA del...

GÓTICO

Carlos Javier Taranilla de la Varga

La apasionante historia del arte de godos en Europa, durante la Baja Edad Media, con una completa panorámica de todos los acontecimientos históricos, religiosos y sociales. Desde el cister y la bóveda de ojivas, la numerología y simbología hasta el fin de la cultura medieval y el gótico flamígero.



Conozca el arte gótico, un estilo que, rompiendo con la rigidez del románico, humanizó el mundo divino al tiempo que buscaba la pureza de los elementos para crear un universo de luz y color en sus templos emblemáticos.

Carlos Javier Taranilla

Breve historia del Gótico

Breve historia: Pasajes - 39

ePub r1.0

NoTanMalo 20.03.18

Título original: *Breve historia del Gótico*

Carlos Javier Taranilla, 2017

Editor digital: NoTanMalo

ePub base r1.2

Para mi madre, mi *Porta Coeli*

PRESENTACIÓN

Siempre que me encuentro con un libro que se titula *Breve historia de…* viene a mi memoria y a mis manos un pequeño opúsculo divulgativo del profesor y académico Fernando Chueca Goitia titulado *Breve historia del urbanismo,* que, aparte de un texto de sencilla y amena lectura, acompañaba a este con unos preciosos dibujos explicativos que hacían más comprensibles todavía sus sabias explicaciones.

Este librito que compré cuando empezaba a estudiar arquitectura me ha acompañado en mis sucesivos domicilios y estudios y todavía forma parte de esa colección de objetos y fetiches imprescindibles que nos acompañan a lo largo de toda la vida.

Por eso no podían faltar mis palabras de apoyo y reconocimiento al profesor Carlos Javier Taranilla de la Varga, que tuvo la bondad de enviarme para mi conocimiento y disfrute una *Breve historia del Románico,* que utiliza como reclamo en su portada la iglesia de San Martín de Frómista y me recordó de inmediato el citado librito de Chueca Goitia.

En su afán divulgativo ha emprendido la loable tarea de escribir una *Breve historia del Gótico,* otra encomiable y ciclópea empresa por lo difícil que resulta investigar, seleccionar, resumir y aclarar el relato, de tal manera que lo principal sobrenade sobre lo accesorio y que la amenidad destaque sobre la erudición.

Disfruté mucho haciendo las series de televisión *Las claves del Románico* y *La luz y el misterio de las catedrales,* aunque sufrí mucho también organizando rutas y descartando monumentos y paisajes. Pero valió la pena hacerlo porque llevar a muchos hogares tanta belleza olvidada, tanto monumento desconocido, tanto pueblo en trance de extinción, tanta memoria a punto de perderse, es una imperiosa obligación no solo de las instituciones, sino también de las entidades culturales y de los eruditos, investigadores y divulgadores. Por eso escribo estas palabras en recuerdo de mi maestro el académico Fernando Chueca Goitia y de apoyo, felicitación y agradecimiento al profesor Carlos Javier Taranilla de la Varga por sus deliciosos trabajos.

José María Pérez, Peridis

Director de la *Enciclopedia del Románico de la Península Ibérica*

INTRODUCCIÓN

EUROPA DURANTE LA BAJA EDAD MEDIA

La denominación de Edad Media, Medievo o Medioevo la utilizó por primera vez en 1469 Giovanni Andrea, obispo de Aleria (Córcega), con el término *Media Tempestas* en sentido despectivo, puesto que se consideraba un tiempo oscuro en medio de dos etapas de gran valor cultural: la época clásica y el Renacimiento. En 1518 se mencionó como *Media Aetas* y en 1604 se empleó la expresión *Medium Aevum*. El término quedó definitivamente fijado en la escuela protestante alemana del siglo XVII con Christoph Keller (1688), profesor de la Universidad de Halle, a través de la voz *Mittelalter*.

Desde el punto de vista cronológico, tradicionalmente se viene admitiendo que la Edad Media se extiende desde el año 476, en el que se produjo la caída de Roma en poder de los bárbaros, hasta 1453, cuando los turcos otomanos conquistaron Constantinopla. No obstante, se admiten también otras fechas tanto para su principio como para su término. El inicio podría establecerse en el año 395, cuando el emperador Teodosio, a su muerte, dejó dividido el Imperio romano, que ya era ingobernable desde la Ciudad Eterna, en dos: Oriente y Occidente. Para España, se considera que la Edad Media comenzó con la invasión musulmana (711). Respecto a su final, además de la ya citada, se dan diversas fechas:

- 1440, perfeccionamiento de la imprenta por el alemán Johannes Gutenberg, lo que supuso una enorme difusión de la cultura.
- 1492, fecha del descubrimiento de América, que abrió esta parte del planeta a los europeos.
- 1517, cuando tuvo lugar la Reforma protestante de Martín Lutero, que significó una ruptura radical y definitiva en el cristianismo.

En conclusión, la Edad Media constituye un largo período que abarca alrededor de mil años, desde fines del siglo V hasta mediados o finales del XV

e incluso principios del XVI que *grosso modo* comprendería dos grandes fases: Alta y Baja Edad Media, esta llamada así en el sentido de reciente por oposición a la Alta, del alemán *alt* («viejo», «antiguo»), es decir, la más lejana a nuestro tiempo. No obstante, algunos historiadores actuales prefieren subdividir tan largo período de tiempo en las siguientes cuatro etapas:

1. Siglos V-VI al VII: época de transición de la Antigüedad al Medievo.
2. Siglos VIII al X: Alta Edad Media, en la que destacaron los Imperios carolingio y otoniano en el mundo cristiano y se produjo la entrada del islam en escena.
3. Siglos XI al XIII: Plena Edad Media, en la que se inició el primer resurgimiento de la vida urbana al calor, principalmente, de las rutas de peregrinación.
4. Siglos XIV y XV: Baja Edad Media, cuando, a pesar de las crisis políticas, sociales y religiosas, la modernización de Europa se desarrolló imparable y, a su final, se produjo el descubrimiento de nuevas tierras, mares y océanos.

Después de la inestabilidad que sufrió Europa a partir de la caída del Imperio romano y el paulatino asentamiento de los pueblos bárbaros por toda su geografía, con el consiguiente descenso del volumen de actividad económica asociada a las crisis demográficas causadas por la falta de alimentos, las enfermedades y las frecuentes guerras y devastaciones, la tranquilidad relativa reinante a partir del siglo XI, detenidas las nuevas oleadas invasoras —sarracenos, magiares, vikingos y eslavos—, abrió otro panorama sobre el castigado continente.

A pesar del predominio de la actividad agraria, comenzó a desarrollarse, primero tímidamente, con ímpetu enseguida, un trasiego comercial que fue determinante en el resurgir de la vida urbana. Durante el siglo XIII —siglo príncipe de la Baja Edad Media— se produjo un espectacular desarrollo de las ciudades promovido por una próspera y activa clase social nueva, la burguesía, apoyada por los monarcas, quienes veían en ella la mejor aliada para deshacerse de la tiranía feudal que les había mediatizado durante los siglos anteriores, conscientes los nobles de que estaban ante monarcas *Dei gratias* («por la gracia de Dios»), pero débiles a causa de la falta de recursos para entrar en el mercado de los mercenarios, necesarios en la formación de un ejército potente para lograr imponerse.

La Europa de fines del Medievo se caracterizó por la unión política no solo dentro del propio Estado al someter a los poderes feudales, sino también a nivel internacional a base de enlaces matrimoniales entre reyes o herederos de las diversas monarquías. En unos casos, cada reino conservó sus peculiaridades; en otros, fue el Estado más fuerte el que impuso sus instituciones a los demás. Entre los primeros pueden citarse, por ejemplo, la unión entre Flandes y Borgoña y la Unión de Kalmar (que englobaba a los tres países escandinavos), así como en España la Corona de Aragón (Aragón, Cataluña y Valencia); uniones que fueron posibles al tratarse de reinos con un potencial demográfico y una extensión territorial más o menos similares. Entre los segundos ejemplos se halla el Reino de Francia, que absorbió primero la Provenza y, posteriormente, los ducados de Anjou y Bretaña. Dentro de la península ibérica esta función la ejerció el Reino de Castilla, superior tanto demográfica como territorialmente a los demás, si bien no pudo evitar la *fuga* de Portugal.

No obstante, a pesar de este triunfo aparente del centralismo monárquico, los reyes no tuvieron más remedio que tolerar la existencia de organismos que mermaban su autoridad: Cortes, Parlamentos, Concejos Municipales, etc. La creación de un ejército permanente les hizo caer en manos de prestamistas que les tuvieron al borde del colapso, por lo que se llegaron a producir, concretamente en España, ya en el siglo XVI, por poner un ejemplo, hasta cuatro bancarrotas durante el reinado de Felipe II, así y todo, el rey Prudente.

Coincide también el citado siglo de esplendor ciudadano (s. XIII) con el desarrollo de la actividad comercial, el fortalecimiento de la autoridad pontificia frente a los concilios y el auge de las universidades y los grandes centros urbanos de enseñanza, en los que se intentaban conjugar los razonamientos clásicos aristotélicos con los planteamientos teológicos y los ideales cristianos.

En este sentido, conseguir el máximo florecimiento de los burgos correría a cargo del poder religioso (el obispo) y del económico (los burgueses), quienes, si bien con objetivos diferentes, coincidían en el mayor de ellos: que su ciudad destacara por encima de las demás. La construcción de una catedral majestuosa iba a ser el mejor medio para lograrlo.

Como a toda calma siempre sucede la tempestad, el trágico siglo XIV, partido en su mitad por la desoladora epidemia de peste bubónica —la peste negra— que, a partir de 1348, se propagó desde Oriente a Occidente por prácticamente todo el continente en sucesivas oleadas de muerte, supuso un

parón en las actividades mercantiles. Pero, enterrados los cadáveres, purificadas al fuego las casas y plazas de las ciudades y hecha la selección natural, la vida urbana resurgió, si se quiere, con mayor ímpetu, y comenzaron a desarrollarse el capitalismo comercial como sistema económico y los Estados nacionales como sistema político. En estos últimos, la autoridad de los monarcas se fue afianzando paulatinamente con el absolutismo como sistema de gobierno frente a la organización feudal, cuya época de auge cuando el mundo fue solo rural había pasado a la historia.

El vigoroso siglo XV, que merced a los descubrimientos geográficos sacaría a los europeos de sus cortos límites, a pesar de sufrir la entrada de los turcos otomanos tras la caída en su poder de Constantinopla (1453), acabó abriendo las rutas de la mar Océana, y otro Nuevo Mundo se hizo posible.

También Europa se desdobló: unos países, encabezados por Italia, dejaron atrás el Medievo y se adentraron en el primer Renacimiento. Otros, como España, mediatizados por la fuerte influencia de la religión en la vida social y política, caminarían nada menos que con un siglo de retraso.

En el terreno artístico, hoy se considera que el tránsito al Renacimiento se operó paulatinamente entre los años 1400 y 1600, en lugar de producirse un cambio radical en torno a 1500:

- En Alemania, el Gótico continuó hasta el siglo XVI debido a la tardanza en desplegarse el estilo.
- En Italia, el trecento no fue un período renacentista.
- En Flandes, los Van Eyck siguieron mostrando rasgos medievales, al igual que Van der Weyden y otros que empleaban arquitecturas góticas como fondo de sus obras.
- En España, el Gótico, en su fase isabelina, penetró hasta el siglo XVI mezclado con el Plateresco.

Iniciamos, pues, en las páginas que siguen un denso peregrinar por los últimos siglos de la Edad Media, que forjaron el nacimiento del mundo moderno.

1

El principio del fin de los tiempos medievales (ss. XII-XIII)

LA EXPANSIÓN URBANA. LOS BURGOS: TODOS SOMOS LIBRES

Durante el siglo XII se produjo un aumento de la superficie cultivada gracias a varios factores, entre ellos, la roturación de nuevas parcelas, innovaciones técnicas como el arado normando (con reja de hierro, ruedas y vertedera, que permitía remover y voltear la tierra), utensilios de hierro (podaderas, sierras, hoces y guadañas), molinos de agua y viento, el empleo del caballo en las tareas agrícolas, el herraje de los animales de labranza o el yugo para uncir los bueyes. Además, la implantación del sistema de rotación trienal de los cultivos, que consistía en dejar cada año un tercio de las parcelas en barbecho para que recuperaran su fertilidad mientras en el resto se alternaban el cultivo del cereal de invierno y el de primavera —con lo que se obtenían dos cosechas anuales—, y varias temporadas de bonanza reportaron un excedente alimentario. Esto, unido al rechazo de las invasiones de los nuevos bárbaros —sarracenos, húngaros o magiares, normandos o vikingos y eslavos—, permitió una notable expansión demográfica (Europa pasó de 45 a 70 millones de habitantes), que ocasionó un aumento de población sobre todo en las ciudades, las cuales se convirtieron en centros de producción e intercambio de bienes, cuyas actividades principales eran el comercio y la artesanía.

En el extrarradio urbano los campesinos combinaban la explotación agrícola con la ganadera, y tenían en los habitantes de la urbe adquirentes de primera mano a través de los mercados diarios o semanales, en los que bullía

la vida interna de la ciudad, cuyos tentáculos abrazaban a todos los que venían a ella. Así, los artesanos fabricaban paños, calzado, cerámica, útiles y aperos de labranza, que los labriegos adquirían por la vieja fórmula del trueque, la mayoría de las veces a cambio de trigo, carne, legumbres o vino. Aumentaron también la cosecha de frutas y verduras, las plantas industriales (lino, esparto) y la producción de miel.

Así pues, las ciudades se convirtieron en modernos núcleos donde la vida social y económica se desarrolló con un auge desconocido desde los mejores tiempos del Imperio romano. Sus habitantes, los burgueses, no tardarían en ser, con el apoyo real, uno de los principales protagonistas de los cambios políticos hacia el Estado moderno.

Comunas y ayuntamientos: el poder de la burguesía

Durante los siglos altomedievales la monarquía había tenido escaso poder, ya que sus territorios estaban dominados por los señores feudales, quienes también impartían justicia. Pero, a partir del siglo XII, aprovechando el auge de la burguesía urbana al calor del crecimiento económico que se estaba produciendo, los monarcas comenzaron a imponer su autoridad sobre la nobleza feudal con el fin de dar estabilidad y unidad a sus reinos.

Por ello, otorgaron a los habitantes de las ciudades cartas de privilegios, fueros, cartas comunales o de franquicias que les liberaban de los poderes feudales. Con el tiempo, el término *ciudadano,* «habitante de la ciudad» (que goza de derechos y libertades), se opuso al de *súbdito*, que significa «sometido» a la autoridad de un señor. Por eso, en los países democráticos actuales se llama ciudadanos a sus habitantes.

Asimismo, los monarcas les concedieron monopolios comerciales tanto en el interior de los burgos como a lo largo de todo el territorio del reino, lo que favoreció la creación de mercados y ferias urbanas.

Los reyes contribuyeron a atraer población también hacia las zonas fronterizas, que estaban prácticamente despobladas por su especial peligro, a través de las Cartas Puebla, documento por el que se otorgaba a los repobladores derechos favorables tanto respecto a la explotación de la tierra como al gobierno de los núcleos urbanos, en los cuales existía un representante o delegado del monarca encargado de velar por el cumplimiento de las decisiones reales.

A cambio de estas concesiones, los burgueses se comprometieron a prestar su apoyo económico y financiero a la Corona, con el fin de que esta pudiera formar un potente ejército —compuesto sobre todo por mercenarios, profesionales de la guerra— con el que hacer frente a las luchas que mantenían frecuentemente con los señores feudales (los señores de la guerra de aquel entonces).

Todas estas facilidades forjaron una simbiosis entre monarcas y burgueses, quienes necesitaban libertad total para emprender negocios, además de la seguridad imprescindible para desarrollar su actividad económica tanto a lo largo de las rutas marítimas como tierra adentro.

Vista panorámica de Venecia desde el Gran Canal, una de las ciudades europeas más importantes de la Baja Edad Media, poblada en aquel tiempo por doscientas mil almas. Foto: Alfredo Galindo.

Las principales ciudades europeas se hallaban en Italia: Florencia y Génova (en torno a 500 000 habitantes), Milán y Venecia (200 000); muy por debajo, Brujas, Gante, Londres (50 000), Barcelona (35 000). En general, todas contaban con características comunes: un trazado urbano falto de orden; un perímetro rodeado de una muralla cuyas puertas se cerraban por la noche; calles que carecían casi siempre de alcantarillado (al contrario que las antiguas ciudades romanas), estrechas y sinuosas debido al escaso tráfico, que

no hacía necesarias vías anchas; la plaza, donde se ubicaban el edificio del Ayuntamiento, los palacios nobiliarios y se celebraba el mercado, suponía el centro de la vida ciudadana, que a partir de la erección de las majestuosas catedrales cedió el protagonismo en favor de estas, el mejor emblema de la urbe, en la cual comenzaron a edificarse también conventos, es decir, comunidades masculinas y femeninas de religiosos que, a diferencia de los monasterios, no se hallaban en el campo.

Placa conmemorativa en la Plaza de las Cortes Leonesas de la ciudad de León, con el reconocimiento a esta por parte de la Unesco en 2013 como Cuna del Parlamentarismo mundial. Foto del autor.

Otra de las aspiraciones principales de los burgueses era conseguir el autogobierno a través de la elaboración de leyes propias, así como participar por medio de sus representantes en las Cortes que convocaba el rey, casi siempre con el fin de solicitar subsidios o fondos para sostener las frecuentes guerras.

Fue en 1188 cuando Alfonso IX, rey de León, convocó, por primera vez en la historia, a los tres estados (nobleza, clero y pueblo llano) a la Curia Regia, y así convirtió a la ciudad de León en Cuna del Parlamentarismo —origen del sistema representativo actual—, como reconoció la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) en su declaración de junio de 2013.

En las ciudades, el poder municipal estaba, en principio, a cargo de las comunas o ayuntamientos, asambleas de todos los habitantes de la urbe, algunas de las cuales llegaron a tener tanto poder que terminaron

declarándose independientes, como ocurrió en las repúblicas italianas de Florencia, Venecia o Génova, las cuales contaron con una organización similar a las antiguas polis o ciudades-estado griegas. Posteriormente, se crearon diversas instituciones encargadas de los asuntos municipales:

- El magistrado, que recibía distintos nombres: burgomaestre, regidor, alcalde en España, jurados en Francia, cónsules en Italia… Su cometido principal era el orden y la justicia.
- El Concejo, formado por varios representantes de los habitantes del burgo, que auxiliaba al regidor en los asuntos de gobierno, organizaba el mercado, velaba por la conservación de la muralla y la defensa de la ciudad, establecía los impuestos y administraba el Tesoro.
- Los tribunales, encargados de impartir justicia entre la población urbana.
- La milicia, formada por los vecinos para la defensa de su ciudad.

En el edificio del Ayuntamiento se custodiaban los fondos públicos, el estandarte y los documentos de la ciudad.

Con el paso del tiempo, las familias más pudientes (ricos mercaderes, banqueros) monopolizaron el poder municipal, lo que dio lugar al nacimiento de una nueva clase social que se denominó patriciado urbano, una oligarquía que mantuvo frecuentes enfrentamientos con las masas populares. Así estallaron distintas revueltas, como la de Flandes, concretamente en Gante (1238), capitaneada por Jacob van Artevelde, quien pretendía dar el poder político al gremio de los tejedores, el más importante de la ciudad. Se produjeron también sublevaciones en Italia, especialmente en Roma y Florencia, encabezadas la primera por un tal Cola di Rienzo y la segunda por Ciompi. En España la principal rebelión tuvo lugar en Barcelona (1285), dirigida por Bernardo de Oller, que estableció el caldo de cultivo de los enfrentamientos entre la *Busca* y la *Biga*, de los que hablaremos en otro capítulo del libro.

Rollo o picota de justicia en Villalón de Campos (Valladolid), símbolo del poder jurisdiccional. De estructura piramidal, un elegante pináculo florido remata sus tres cuerpos profusamente decorados. Foto del autor.

En general, estas revueltas populares, a las que les faltó conexión con los movimientos campesinos coetáneos, no tuvieron un carácter espontáneo, sino que estaban sustentadas por un ideólogo que las defendía en las asambleas populares de las plazas de la ciudad. Sus objetivos eran muy precisos:

- Posibilidad de alcanzar cargos municipales.
- Derecho al trabajo.
- Subida de salarios.
- Bajada de impuestos.

Las rebeliones del proletariado urbano terminaron haciendo desaparecer el patriciado, que fue sustituido por el corregidor o representante del rey, lo que significó el final de la autonomía ciudadana en gran parte de Europa, excepto en Venecia, el área de la Hansa y el norte de España.

Los gremios de artesanos: en cada calle, un oficio

Los artesanos —panaderos, zapateros, peleteros, curtidores, tintoreros, herreros, ceramistas, tejedores, sastres— se agruparon primero en cofradías puestas bajo la advocación de su santo patrono o de la Virgen. Posteriormente se asociaron en gremios repartidos por las diferentes calles de la urbe, que tomaban el nombre de su oficio, lo que ha perdurado hasta la actualidad. Tuvieron su antecedente en el mundo romano, donde existieron agrupaciones profesionales denominadas *collegia*, y más adelante en las cofradías o asociaciones de trabajadores, surgidas en el siglo X con fines religiosos y caritativos, entre las que destacaban las *gildas*, compuestas también por mercaderes.

Trabajaban en su propia vivienda-taller, cuya planta baja se destinaba a tienda. En el exterior, colgando encima de la entrada —a modo de los letreros de escaparate actuales—, se exponía el símbolo del oficio para que sirviera de información y reclamo a un pueblo analfabeto.

Cada gremio tenía reguladas las normas relacionadas con la calidad y el precio de sus productos, así como la duración de la jornada laboral (regida por el toque de campana tanto al inicio como al final) y el deber de utilizar el mismo tipo de herramientas. Era imposible ejercer un oficio sin pertenecer al gremio correspondiente; el objetivo fundamental era la defensa de los intereses de sus miembros, así como la distribución equitativa de la materia prima. Además, existía una marca de corporación que garantizaba la calidad; se cuidó mucho la obra bien hecha.

La ciudad medieval era un espectáculo:

Este hace yelmos y este lorigas,
este correas y este espuelas,
y este bruñe la espadas.
Este enfurte paños y este teje,
este los peina y este los tunde.
Unos plata y oro funden.
Este hace ricas y bellas obras,
copas, vasos grandes y escudillas,
y joyas con esmaltes.

Parzival
Wolfran von Eschenbach, s. XIII

Cada oficio estaba dirigido por los jurados o síndicos, elegidos para un período de uno o dos años. Cuidaban de que se cumpliera el reglamento,

inspeccionaban los talleres y eran el enlace entre los poderes públicos y los gremios. Estos cumplían una función similar a la seguridad social: atender a los enfermos, las viudas, los huérfanos, etc., y llegaron a contar con hospital propio.

Los miembros de un taller estaban clasificados en tres categorías:

- El maestro artesano, que era el propietario del local, los útiles y la materia prima y, por tanto, quien disfrutaba de los beneficios del negocio a la par que corría con sus riesgos. Era el que participaba en la elección de los síndicos.
- Los oficiales, que recibían un salario, vivían en su casa y podían independizarse para abrir su propio taller cuando elaboraran una obra calificada de «maestra» por los veedores (el tribunal) del gremio.
- Los aprendices, jóvenes sin salario que vivían en la casa del maestro desde los siete años con el fin de aprender la profesión para pasar a la categoría de oficiales después de superar la prueba correspondiente. En ocasiones se saltaba el segundo escalafón y se ascendía directamente de aprendiz a maestro.

Burgos, principal ciudad castellana del siglo XV. Vista de la catedral desde el sudoeste. A la izquierda, una de las torres flamígeras de la fachada principal. A la derecha, el rosetón y las arquerías que rematan la fachada del Sarmental. Al fondo, el cimborrio coronado por pináculos, que se eleva sobre el crucero del templo.

Esta organización terminó por adquirir un carácter rígido y los maestros se convirtieron en una casta cerrada, accesible solo por linaje, por lo que surgieron conflictos con los oficiales, que se sentían desplazados.

La moneda y la banca: el dinero, un bien fungible

El gran desarrollo que se produjo en la actividad mercantil, en la que al principio el trueque, la confianza en la palabra dada y el prestigio del comerciante constituían el único aval, hizo necesario, a medida que crecía el volumen de las operaciones económicas, el establecimiento de un sistema de crédito para la compra-venta a plazos. Así surgió la letra de cambio, mediante la cual el vendedor podía cobrar el importe de la transacción en un lugar distinto, incluso lejano, al punto de entrega de la mercancía a través de un documento en el que el adquirente reconocía la deuda contraída y se comprometía a saldarla en un plazo de tiempo determinado.

Ello trajo consigo la aparición de los banqueros en el siglo XIII; su antecedente fueron los primeros cambistas, cuyo cometido principal era el de garantizar el valor de las monedas de los diferentes reinos para proceder al

cambio de las mismas.

Tanto algunos nobles como eclesiásticos habían venido acuñando moneda —el cuño era el sello que garantizaba su ley: la proporción de oro o plata que contenía—, como la abadía de San Martín de Tours, de donde procedía el dinero que se llamó *tornés*. En Francia, los Capetos continuaron con la acuñación de monedas de tipo carolingio. En Génova, en 1252, se acuñó el genovino; en Florencia, el florín; y, en Venecia, en 1284, el ducado. En España, el primer rey de Castilla que acuñó moneda fue Alfonso VI inmediatamente después de la conquista de Toledo (1085): el dírham árabe de plata, o mejor dicho, de vellón debido a la escasa cantidad de metal noble que contenía; al poco, en 1088, se realizaron acuñaciones de vellón cristiano con un treinta por ciento de plata. También en Navarra, Aragón y Cataluña circularon diferentes monedas. Gracias a ello, el dinero, un bien fungible porque se consume con el uso, comenzó a utilizarse para la recaudación de impuestos, sustituyendo a los pagos en especie, tanto por los señores feudales como por los reyes.

Florencia, una de las repúblicas italianas que se declararon independientes. Torre campanario o *campanile* del duomo de Santa María de las Flores, realizado por Giotto di Bondone, también pintor, y continuado por Francesco Talenti, quien lo elevó en disminución a medida que ascienden los pisos hasta los 82 metros.

De esta manera, empezaron a formarse las grandes fortunas monetarias, es decir, aquellas que basan la riqueza en la posesión de dinero en metálico, mientras que hasta entonces el poder económico había consistido en la propiedad de la tierra. Asimismo, los siervos, obligados a prestaciones personales al servicio de sus señores, pudieron optar por el pago en metálico, con lo que paulatinamente se fueron asimilando a arrendatarios que

trabajaban las tierras ajenas a cambio del abono de una renta.

Surgieron desde Italia los sistemas comerciales, como la contabilidad de las empresas y la firma o razón social, que establece la distinción entre el capital de la compañía y el patrimonio de los socios que la constituyen, es decir, lo que hoy se conoce como sociedad anónima.

La principal función de los banqueros, que pronto se dedicaron al préstamo, consistía en la cesión temporal de dinero a cambio de unos intereses determinados (30-40%), que constituían su beneficio. Por la costumbre de realizar las operaciones siempre en el mismo lugar, generalmente un banco de la plaza pública, la denominación actual de las oficinas —bancos— procede de entonces, al igual que el término *bancarrota*, que hoy día se emplea para designar la quiebra de una entidad, ya que en aquel tiempo, cuando alguno se arruinaba, rompía públicamente el banco o asiento donde realizaba las operaciones habituales.

Se trataba de personas mal vistas, tenidas por usureras porque los préstamos que concedían llevaban aparejados intereses abusivos. El historiador Luis Suárez las describe así:

> Proporcionaban préstamos a cambio de elevados intereses o solicitando una prenda (objetos personales, ropa...) que era devuelta a su propietario si este pagaba el préstamo. Los campesinos se veían obligados a recurrir a ellos para comprar herramientas, pagar otras deudas o conseguir su libertad del señor feudal [...]. Los prestamistas fueron conocidos genéricamente como *usureros*; las leyendas y los rumores les convirtieron en culpables de todos los males que aquejaban a la población, sobre todo en tiempos de crisis económica.
>
> *Historia social y económica de la Edad Media europea*

Como es bien sabido, la peor fama la llevaron los judíos, quienes ejercieron usualmente esta actividad, con lo que la aversión y también el odio que la población sentía hacia ellos —se les acusaba de deicidas por la muerte de Jesucristo— no hizo más que acrecentarse.

La Iglesia tuvo a los prestamistas por grandes pecadores, ya que ejercer la usura era uno de los delitos más graves que se podían cometer contra el prójimo, faltando pues al segundo de los mandamientos que, como dijo Cristo, resumen las Tablas de la Ley: «amarle como a uno mismo».

Los banqueros más famosos estaban en ciudades italianas, particularmente en Génova y Florencia, donde bullía la actividad financiera en manos de las familias nobles, lo cual constituía una excepción, ya que, en general, la

nobleza se hallaba ausente de las transacciones financieras, puesto que basaba su riqueza en la tierra; por ello, las finanzas fueron una actividad propia de los burgueses, quienes lograron enriquecerse de esta manera.

La circulación de dinero fue teniendo un papel determinante en el consumo de productos orientales de lujo, en lo cual repercutió el refinamiento de la vida ciudadana y las clases burguesas acomodadas frente a la rudeza en los usos de la nobleza feudal.

Las primeras universidades: el saber urbano

El antecedente directo de las *Universitas* o «corporaciones» de maestros y estudiantes estuvo en las escuelas episcopales anejas a las catedrales que, a partir de mediados del siglo XII, fueron adquiriendo su propia autonomía e idiosincrasia, ligadas a las transformaciones sociales, económicas y culturales que se produjeron al inicio de la Baja Edad Media e incluso desde fines del siglo XI, cuando se dio un renacimiento urbano apoyado en el incipiente crecimiento económico. Este desarrollo tuvo una gran repercusión en el aspecto cultural, junto con los frecuentes contactos con Oriente, la tradición clásica en Italia y la influencia islámica en la península ibérica.

La universidad formaba parte del mundo urbano, constituía un gremio más entre los muchos en los que se integraban los habitantes de la ciudad y, como ellos, reclamaba sus propios fueros al estar sometida a la autoridad de la Iglesia, del rey y del municipio o comuna. Respecto a la primera, en ella tuvo su origen, como decíamos al principio, y además hay que tener en cuenta que todos los profesores eran religiosos. Así las cosas, el administrador principal de la universidad era el obispo, quien nombraba un representante o canciller encargado del gobierno interno, con la facultad de habilitar a los docentes para ejercer la profesión, si bien con el tiempo esta prerrogativa episcopal terminó por desaparecer.

Alcanzó así la universidad su primer triunfo en el terreno de la autonomía jurisdiccional, al que se unió el monopolio en la concesión de grados, se lograron también los derechos de huelga y secesión, como ocurrió con las de París y Oxford, desgajadas respectivamente de Orleans y Cambridge. Fue entonces cuando también nacieron los escudos como un símbolo más de libertad y surgieron los estatutos para los universitarios, donde se definían los programas de estudios, el calendario escolar, los exámenes, etcétera.

El Trinity College de Cambridge, sede de una de las primeras universidades europeas, de la cual se terminó segregando la que desde entonces se convirtió en su eterna rival: Oxford.

Toleradas y favorecidas por los monarcas, puesto que vieron en ellas una cantera de profesionales preparados para el asesoramiento en las tareas de gobierno de cara a su emancipación del poder feudal, los gobiernos locales entraron frecuentemente en conflicto con ellas por las peculiares costumbres de los estudiantes, en buena parte dados a la vida licenciosa. Residían en barrios propios, como el Barrio Latino de París, donde alquilaban el alojamiento hasta que tuvo lugar la creación de internados como el de la Sorbona. Estas residencias, en algunos países como Inglaterra, se convirtieron en centros de estudios autónomos dentro de la propia universidad. En otros, como Alemania, fue muy común el estudiante-mendigo, que pedía limosna para sobrevivir y continuar su formación de una universidad a otra.

La extensión en el tiempo de los estudios era prolongada. Se ingresaba en la universidad hacia los quince o dieciséis años para alcanzar el título de Bachiller al cabo de los primeros cuatro cursos, que abría la puerta a la

licenciatura o permiso para ejercer la docencia y, posteriormente, realizar el doctorado (el cual no podía finalizarse hasta bien entrados los treinta e incluso los treinta y cinco años, según estipulaciones de universidades como la de París). Ello convertía los estudios en una empresa costosa que solo los hijos de familias acomodadas —fundamentalmente la burguesía, pues los nobles preferían el ejercicio de las armas— podían emprender, con lo que la enseñanza quedó en manos de una élite.

En cada universidad existían cinco facultades: Artes, Teología, Medicina y Derecho (Canónico y Civil). Las principales universidades europeas fueron Bolonia (1088, especializada en Derecho), París (1174), Cambridge (1209), Padua (1222, sucesora de Bolonia), Toulouse (1229, que destacó en Teología) y Oxford (1231). En la península ibérica sobresalieron las de Salamanca (1220) y Coímbra (1288). En la primera se desarrolló la Escolástica, cuyo razonamiento atraviesa cuatro etapas: *lectio*, *questio*, *disputatio* y *determinatio*, es decir, se comienza por la lectura de un texto que plantea una cuestión a debatir y se finaliza con una conclusión. La universidad salmantina era una de las mejor preparadas en cuanto a su organización: contaba con su patrimonio, fueros, jueces, alguaciles, cárceles, y su propia estructura jerárquica: rector, decanos, consiliarios, libreros y bedeles.

Si en las escuelas catedralicias la Biblia había sido el texto fundamental, que se estudiaba a través de su *lectio*, *comentatio* y *meditatio* (lectura, comentario y meditación), en las universidades las Sagradas Escrituras solo tuvieron un papel esencial en la Facultad de Teología, mientras en las restantes quedaron relegadas y los libros ocuparon ese puesto; los más estudiados fueron: en Derecho Canónico, el *Decreto*, de Graciano; en Derecho Civil, el *Pandectas*; en Medicina, los textos de Hipócrates y Galeno.

Un fenómeno importante fue la recuperación de la cultura y los valores clásicos, lo que se manifestó en dos sentidos: el conocimiento del Derecho de Justiniano (s. VI) y de Aristóteles (s. IV a. C.), en el que destacaron los estudiantes musulmanes y la Universidad de Bolonia.

LAS GRANDES RUTAS COMERCIALES: EL CASO ES VENDER

Los primeros comerciantes fueron personas ambulantes, buhoneros, que iban de ciudad en ciudad, de un burgo a otro, con sus mercancías cargadas en carromatos y viajando en grupo para protegerse de los abundantes salteadores de caminos.

En los núcleos urbanos bien situados que contaban con cierta tradición económica se celebraban ferias una o varias veces al año —muchas de las cuales se han mantenido hasta hoy—, a las que acudían comerciantes de otras ciudades e incluso de distintos países, generalmente en una plaza, o bien una calle transitada. Duraban entre cuatro y seis semanas, y tuvieron su apogeo en los siglos XII y XIII.

Estos acontecimientos contaban con la protección de reyes y señores feudales porque proporcionaban pingües ingresos a través de los impuestos. Tuvieron su precedente, aparte de los mercados ciudadanos, en la feria de Saint-Denis (s. X) de París, la de Gante en Flandes y las de Champaña en el nordeste de Francia, en el eje que va hasta Italia. Su época de auge estuvo entre 1180 y 1250. Para los asistentes se concedían exenciones y salvoconductos. Entre las más importantes del país galo estuvieron también las de Troyes, Lagny, Provins y París, que junto con las de Brujas y Ámsterdam congregaban a comerciantes flamencos, alemanes e italianos ofreciendo todo tipo de productos: tejidos, pieles, tintes, especias, perfumes, etcétera.

En la península ibérica destacaron las de Medina del Campo, en Castilla, especializada en el comercio de pieles y lana. Los territorios de la Corona de Aragón, por su posición marítima en la fachada mediterránea, practicaron un floreciente comercio incluso con Oriente, de donde empezaron a importar especias, perfumes y productos de lujo.

Existían tres tipos de rutas: terrestre, fluvial y marítima. Para desplazarse por la primera se utilizaron las viejas calzadas romanas un tanto reparadas; los vehículos principales eran las carretas de cuatro ruedas junto con los animales de carga en los pasos alpinos. En la navegación de los ríos se instauraron los denominados derechos de barcaje, impuestos que encarecían las mercancías. Los caminos del mar presentaban numerosos peligros, por lo que la navegación solía ser de cabotaje, es decir, sin perder de vista la línea de costa.

El comercio marítimo se vio muy favorecido en toda Europa por los avances en el arte de la navegación, fundamentalmente el empleo del astrolabio y la brújula desde el siglo XIII, así como nuevos tipos de navíos: la

coca, que permitía una velocidad superior a los quince nudos, y la carraca, que surcó la aguas del Mediterráneo desde el siglo XIV y era capaz de transportar mercancías pesadas y de aumentar la velocidad con su triple velamen.

Vista de Amberes, ciudad de una intensa actividad comercial. Se impone su impresionante catedral del siglo XV, y en ella, su torre, la de mayor altura (123 m) entre las flamencas.

Las principales zonas comerciales europeas fueron las siguientes:

- El área mediterránea, centrada en el norte de Italia en torno a las ciudades de Génova, Pisa, Florencia y Venecia, conocida como la república de los mercaderes por su gran actividad comercial. Se extendía desde el Imperio bizantino hasta el norte de África, donde negociaba

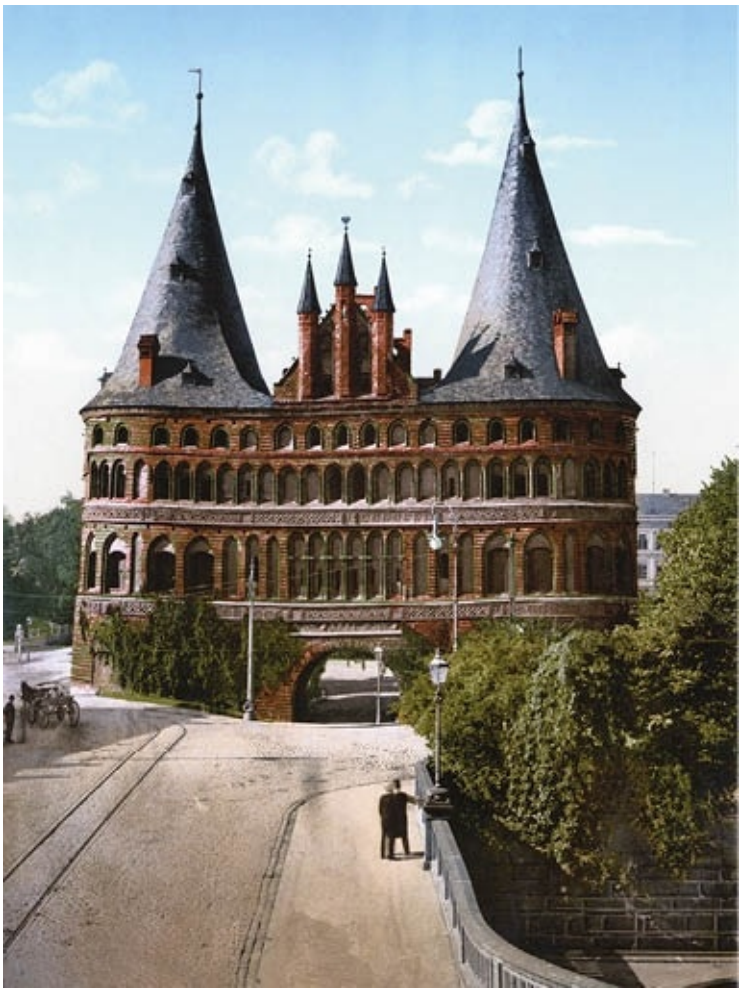
intensamente con los mercaderes musulmanes e importaba productos orientales como sedas, perfumes y especias (clavo, pimienta, azafrán), que eran muy preciadas para la conservación y el sabor de los alimentos. Comerciaba además con la Corona de Aragón, principalmente Barcelona y Valencia, y la ciudad de Marsella, en el sur de Francia.

- Los Países Bajos, donde destacó la industria textil de Gante y Brujas, que se dirigía a Inglaterra a cambio de lanas y a Gascuña por sus vinos, y movía paños flamencos, madera de Alemania, pieles y cera de Rusia, hierro y miel de España. Así surgieron un tipo de asociaciones similares a los gremios de artesanos, que se conocen con el nombre de gildas (del antiguo neerlandés *gilde*) o corporaciones de mercaderes.
- La zona del Atlántico y del Báltico, que desde Lisboa y los puertos castellanos del litoral cantábrico transaccionaba con el norte y centro de Europa, donde la actividad comercial era intensa alrededor de las ciudades de Brujas, Amberes, Hamburgo o Fráncfort, y circulaban la lana castellana o los vinos franceses desde el sur, así como madera, pieles y hierro procedentes del norte del continente. Los comerciantes de la Europa septentrional, para defender sus intereses, se agruparon en asociaciones denominadas *hansas* en sueco, en alemán *hanse*, en neerlandés *hanze*. Su núcleo estuvo inicialmente en Visby (Gotland). La más importante fue la Hansa Teutónica o Liga Hanseática, cuyos antecedentes se hallan en la unión creada en 1241 por las ciudades de Lübeck (donde tendría su sede y se celebrarían las asambleas a partir de 1356) y Hamburgo, a las que en 1260 se unió Colonia. Llegó a aglutinar más de noventa ciudades desde Nóvgorod en Rusia hasta Londres. Se extendió por todo el mar del Norte y el mar Báltico, y controlaba el comercio de esta área en exclusiva, apoyada en el prestigio de sus productos. A través de Londres y Brujas comerciaba también en las costas atlántica y mediterránea. Tuvo una intensa actividad política en defensa de sus intereses y privilegios, y en ocasiones se enfrentó mediante bloqueos económicos con Noruega y Flandes e incluso en guerras abiertas con Inglaterra, Dinamarca y los Países Bajos. Perduró hasta 1669.

Otras hansas o asociaciones de mercaderes importantes fueron la llamada Hansa de las diecisiete ciudades, creada por comerciantes de paños del norte de Francia y los Países Bajos, y la de Londres, ya en el siglo XII, surgida para el comercio de lana y paños entre Inglaterra y

Flandes.

Durante los siglos XIV y XV el comercio entró en declive debido a las crisis sociales provocadas por las hambrunas y la epidemia de peste negra. No obstante, se produjo un desarrollo de las técnicas comerciales (la moneda, la letra de cambio y las compañías mercantiles). La actividad de Italia con Oriente se ralentizó tras la toma de Constantinopla, mientras cobró auge en Inglaterra y surgió un nuevo eje comercial que abriría las puertas hacia el Atlántico para desembocar en el descubrimiento de América.



Puerta de Holsten vista desde el interior de la hanseática ciudad de Lübeck, en una panorámica de principios del siglo XX. Construida en 1478 en ladrillo visto, al estilo del gótico Vístula, está flanqueada por dos grandes torres circulares rematadas por gigantescos chapiteles cónicos.

2

La reforma cisterciense y la transición al Gótico (fin. s. XII-ppios. s. XIII)

EL ARTE CISTERCIENSE, TODO PUREZA

La relajación de costumbres en la vida monacal y las riquezas que habían ido acumulando las abadías, especialmente Cluny, originaron un estilo de vida cada vez más lujoso e integrado en el sistema jerárquico feudal, que provocó fuertes críticas.

La reforma del Císter fue un deseo de depuración de los hábitos cluniacenses para retornar a los principios benedictinos. Deseaban vivir en soledad y pobreza, alejados del mundo, entregados a la oración. Fue, en último término, una manera distinta de entender el papel del monacato en una sociedad cambiante, ofreciendo respuestas a las inquietudes religiosas de su tiempo, por lo que obtuvo una enorme difusión. No obstante, la comunidad cisterciense también se adaptó al sistema social de nobleza y vasallaje a través de la estructura jerárquica formada por el abad y sus monjes y, con el tiempo, su éxito acarreó defectos parecidos a aquellos contra los cuales nació.

Los cistercienses no pretendían innovar, sino que deseaban poner en práctica el *ora et labora*, la Regla benedictina creada por san Benito de Nursia en el año 545, en estricta comunión con la naturaleza, a la que aportaban en largas jornadas de labor, cultivando la tierra y criando ganado, su esfuerzo físico, que ennoblecía y dignificaba.

En 1098 un grupo de monjes cluniacenses del monasterio de Molesmes —fundado en 1075—, dirigidos por el abad Roberto, partió hacia Cîteaux (Císter, del latín *Cistercium*), localidad próxima a Dijon, para fundar en medio de un espeso bosque el *Novum Monasterium* con el fin de llevar a la práctica

en pobreza y soledad sus principios, contando con la aprobación del ordinario del lugar, el obispo de Châlons, y el apoyo material de Odón, duque de Borgoña. Entre 1113 y 1115 desde Cîteaux se originaron cuatro fundaciones ligadas a esa casa: La Ferté, Pontigny, Morimond y Clairvaux.

A instancias del papa Urbano II, y con la aprobación del arzobispo de Lyon, tras la petición de los monjes de Molesmes, donde el abad Gaufredo, sucesor de Roberto, no era capaz de resolver los problemas de disciplina que se habían intensificado, este hubo de regresar a su comunidad de origen con varios de los monjes que le habían acompañado a Cîteaux. Posteriormente Roberto fue sustituido por Alberico, que fue quien estableció el uso del hábito blanco, de donde procede la diferencia entre monjes negros y monjes blancos de la Orden de San Benito.

El inglés Esteban Harding, sucesor del anterior, promulgó en 1119 la *Carta Caritatis*, cuyo original se ha perdido, aprobada por el papa Calixto II. Se trata de uno de los tres documentos iniciales de la orden cisterciense junto con el *Exordium Parvum* y el *Exordium Cistercii*. En ella se pronuncia la intención de retornar a la primitiva austeridad benedictina dentro de una pobreza absoluta, norma por la que se regirían todas las comunidades cistercienses, ensalzándose, entre las primeras premisas, el trabajo manual. Asimismo, se estipularon detalladamente los libros que todo monasterio debía poseer (misal, evangeliario, epistolario, colectáneo, gradual, antifonario, himnario, salterio, leccionario, Regla y calendario); se regularon el vestido y la alimentación (el pan debía contener salvado y se prohibían las carnes y grasas), más restringida que en la Regla de san Benito, que solo hablaba de no comer cuadrúpedos; se dispuso la extensión de las normas de Cuaresma con sus privaciones (bebida, comida, sueño, coloquios) a otros días del año (todos los viernes, Adviento y vigilias de la Asunción y de los santos Juan Bautista, Pedro y Pablo, Lorenzo, Mateo, Simón, Judas, Todos los Santos y Andrés); se prohibió la percepción de rentas señoriales, así como los diezmos que las iglesias recibían de los campesinos (algo que tampoco figuraba en la Regla de san Benito y que, realmente, nunca se cumplió del todo); y se establecieron los distintos medios de vida para los monasterios (tierras de labranza, molinos, presas, ganado). También se aprobó la admisión de legos o conversos, con permiso del obispo, para trabajar mano a mano con los braceros en las granjas, distantes como máximo una jornada del monasterio y como mínimo el mismo espacio de las granjas de otras comunidades con el fin de evitar posibles conflictos. En ellas, que tenían prohibida la presencia de altares en sus oratorios y por tanto las celebraciones litúrgicas —lo que no

siempre se llevó a cabo porque obligaba a grandes desplazamientos en días festivos—, se laboraba bajo la autoridad del *magister grangiae*, que obedecía al *cellerarius* del monasterio.

Normalmente, en el complejo monacal, incluyendo las granjas adyacentes, la proporción de habitantes era de dos tercios de laicos, legos o conversos por un tercio de religiosos. En total, unas doscientas personas comprometidas en una renovación humana y social innovadora.

Las granjas fueron una aportación de los cistercienses, cuya jornada diaria, además de en el claustro, también se desarrollaba, aunque por breve tiempo, en estos lugares, pues los monjes, *miles Christi* («soldados de Cristo»), debían trabajar como los campesinos. Sin embargo, eso nunca fue bien visto y acarreó muchas críticas a los cistercienses, a los que se llegó a acusar de tener ansias de riqueza.

Los legos participaban de los bienes de la comunidad y estaba totalmente prohibido que profesaran algún día como monjes. Las normas que regulaban sus actividades eran los *Usus conversorum*, que a lo largo de veintidós capítulos establecían sus horas de coro, su calendario de trabajo, las fechas en las que recibían la comunión, los lugares en los que debían guardar silencio, sus normas de disciplina, el período de prueba (un año), su alimentación y vestido, así como la total ausencia de libros en su formación; eran iletrados.

También se dispuso para monjes y conversos la prohibición del trato con mujeres, la entrada de estas en el recinto monacal (incluyendo las granjas), el acogimiento de miembros de la nobleza en las grandes celebraciones, la actividad económica con los seglares ni siquiera como arrendatarios o aparceros (algo que tampoco figuraba en la Regla de san Benito y que resultó inaplicable sobre todo desde principios del siglo XIII, cuando se produjo un acusado descenso en el número de legos), así como la supresión de la pompa litúrgica y la prohibición de representaciones pictóricas y escultóricas, excepto los crucifijos.

Entre otras normas, se acordó que ningún monasterio pudiera exigir contribuciones económicas a sus abadías filiales y que anualmente se celebrara un Capítulo General (asamblea que representa la máxima autoridad) en Cîteaux con el fin de mantener la unidad y el orden, así como corregir las posibles desviaciones. La asistencia al mismo era obligatoria (salvo en circunstancias excepcionales también previstas) para todos los abades, cuyas causas de deposición y elección quedaban escrupulosamente establecidas. El

primero tuvo lugar en 1116, fecha desde la que continuaron celebrándose sin interrupción en el *Novum Monasterium* en el mes de septiembre durante cinco días.

El Capítulo General era el órgano encargado de promulgar normas de obligado cumplimiento en todas las facetas de la vida monástica: disciplina, liturgia, admisión de monjes, fundación de monasterios, aspectos económicos, etc. Tenía también poder para juzgar y ejecutar lo juzgado en lo relativo a las querellas que surgieran entre los diversos monasterios de la orden. Los encargados de preparar tan compleja asamblea eran los *definitores*, quienes, para agilizar los trámites, presentaban los informes sobre las cuestiones a tratar con el fin de proceder a su aprobación inmediata.

Los aspectos cotidianos de la vida de los monjes también se hallaban regulados a lo largo de las veinticuatro horas del día, festivos y laborables, desde las horas de rezo, las comidas, los aseos personales (afeitado y tonsura), hasta la atención a los huéspedes, los enfermos y difuntos. También estaban previstos con rigurosa minuciosidad los diversos cargos y oficios del monasterio, desde el abad y el prior hasta el portero, el enfermero, el limosnero, el cillero, el sacristán, el cocinero, pasando por el maestro de novicios. Todo estaba planeado en el monasterio —la «viña del Señor»— desde sus primeros tiempos, teniendo en cuenta las actividades y oficios citados que en sus dependencias se tenían que desarrollar; por eso, existían *scriptorium*, biblioteca, sala capitular, cocina, refectorio, despensa y caballerizas. El conjunto monacal formaba una unidad con la iglesia, comunicada con el claustro, ya que en ella se desarrollaban los distintos oficios litúrgicos a lo largo del día.

Al norte del templo se encontraba el cementerio de la comunidad. Rodeando al complejo monacal se alzaban las edificaciones secundarias, y todo el conjunto estaba inmerso entre los campos de cultivo. Aparte de la iglesia, otro espacio importante era la sala capitular, donde se reunía la asamblea o capítulo de los monjes presididos por el abad. La cocina era común para frailes y conversos. Sin embargo, en el claustro, estos últimos tenían asignada exclusivamente el ala occidental.

Por la gran devoción que los cistercienses profesaban a María, todos los templos, de acuerdo con el Capítulo General de la orden de 1119, se levantaban *in honore Regine Coeli et Terrae* («en honor de la Reina del Cielo y de la Tierra»).

La expansión del Císter se debe a san Bernardo (1090/1-1153), que ingresó en la orden en el año 1113 y dos años más tarde fundó otro monasterio en Claraval (Clairvaux, del latín *Clara Vallis*) por mandato del abad Harding, de quien fue el sucesor y verdadero impulsor de la reforma, primero por Francia y luego por toda Europa. Su influencia fue tan decisiva que a partir de él los monjes y monjas cistercienses empezaron a ser conocidos como bernardos y bernardas. A lo largo de su vida llegaron a existir más de trescientas cuarenta casas. Por su brillante oratoria alcanzó el sobrenombre de Doctor Melifluo («boca de miel»).

Se trataba de un asceta cuyo principal objetivo era la penitencia y el amor a Dios desde una orientación austera, que se refleja en la sobriedad decorativa que predicaba para los monasterios, mientras denunciaba las escenas figurativas, especialmente las fantásticas, que adornaban los relieves y capiteles de los claustros donde los hermanos paseaban en sus horas de meditación. Así lo expresa en su célebre carta al abad Guillermo, escrita antes de 1125:

> Pero en los claustros, donde los hermanos practican su lectura, ¿qué razón de ser tienen tantos monstruos ridículos, tanta admirable belleza deforme y tanta bella deformidad? ¿Qué hacen allí los monos inmundos? ¿Qué los fieros leones? ¿Qué los monstruosos centauros? ¿Qué los semihombres híbridos? ¿Qué los tigres maculados? ¿Qué los guerreros en combate? ¿Qué los cazadores con bocinas? Podrás también encontrar muchos cuerpos humanos bajo una sola cabeza y un solo tronco del que surgen varias cabezas. Se discierne aquí un cuadrúpedo con cola de serpiente, allí un pez con cabeza de cuadrúpedo. Más allá una bestia con cuartos delanteros de caballo y los traseros de cabra montaraz. O aquella otra criatura con cuernos en la cabeza y forma equina en la mitad posterior de su cuerpo. Por todas partes aparece tan grande y prodigiosa variedad de los más diversos caprichos, que a los monjes más les agrada leer en los mármoles que en los códices, y pasarse todo el día admirando tanto detalle en lugar de meditar sobre la Ley de Dios.
>
> *Apologia ad Guillelmum*
> *Sancti Theodorici Abbatem*

Los monasterios del Císter escogían para su fundación —siempre a cargo de un abad y doce monjes, rememorando a Cristo y los doce apóstoles— un paraje apartado y silencioso próximo a un río o curso fluvial, un valle al que daban diversos nombres: de la Virgen, de Dios, Divino, de la Gracia… Se servían de la pesca y el trabajo del campo, con lo que fomentaron la roturación de nuevas tierras y la expansión de prácticas agrícolas por Europa.

La difusión de la reforma cisterciense fue espectacular. En 1300 existían

ya cerca de setecientas abadías por todo el continente. Las dos causas principales de este apogeo residen en que supo recoger las aspiraciones de austeridad que predominaban por entonces y participar en el proceso roturador del siglo XII en Alemania y España, contribuyendo a un gran desarrollo de la agricultura.

Asimismo, su entusiasmo por el retorno a los orígenes y su aislamiento del mundo (*fuga mundi*), instalándose en zonas apartadas, favoreció el interés por el poblamiento de lugares fronterizos, apartados, solitarios, donde era necesaria la presencia humana para consolidar la ocupación del territorio. Su ideal del monacato como una *militia* de monjes conectó enseguida con el mundo de la caballería y su concepto del cumplimiento del deber; de ahí que tuvieran una gran repercusión en la aparición en España de hermandades que promovieron el nacimiento de las órdenes militares, de inspiración cisterciense: Calatrava, Alcántara, Évora.

LA BÓVEDA DE OJIVAS, UN TROZO DE CIELO

Para san Bernardo, la arquitectura necesitaba también una renovación estructural, además de decorativa y ornamental:

> Desprecio las inmensas alturas de los templos, su desmesurada longitud, su excesiva anchura, sus suntuosos adornos, sus cuidadas pinturas: mientras atraen hacia sí la mirada de los que oran, ofuscan también la disposición del alma.

Estas ideas, presididas por una simplicidad decorativa rayana en el aniconismo —se prohibía que en las iglesias o en cualquiera de las dependencias del monasterio hubiera cuadros o esculturas—, con la excepción de alguna imagen de la Virgen y Cristo, fueron aceptadas en 1134 por el Capítulo General de la Orden, y se convirtieron en el principio básico del arte cisterciense, que en la transición del Románico al Gótico adoptó el arco apuntado y la bóveda de crucería surgidos a mediados del siglo XII. Por ello, se le puede considerar antecedente directo del estilo ojival. Al vedarse en sus edificios las esculturas de los pórticos y las pinturas de los interiores, estos quedaron iluminados solo por grandes ventanales de cristales sin policromar, que transmitían una luz blanca, pura.

A partir de 1135, año en el que se iniciaron las obras de Claraval II, o segunda iglesia del monasterio, se formó la tipología básica de los templos cistercienses, denominada planta bernarda por ser este santo el inspirador del modelo; o también, tipo Fontenay al ser este monasterio, en las proximidades de Dijon, una de sus primeras edificaciones. Se trataba de una planta de cruz latina dividida en tres naves con cabecera rectangular formada por varios ábsides, generalmente cinco, con el central de mayor tamaño (a veces semicircular) y sobresaliendo del resto; el crucero, en el que se abrían capillas para celebrar la eucaristía en altares distintos varias veces a lo largo de la jornada, como estaba prescrito, se hacía visible en planta al exterior.

Las girolas con capillas radiales en la cabecera se emplearon por primera vez en la restauración de Clairvaux III (1153), muerto ya san Bernardo.

En el interior de la iglesia se daba el reparto de espacios según un orden jerárquico: en la nave central, próximo al crucero, estaba el coro de los monjes. A continuación, un tramo separado para los enfermos, tras el que se hallaba, aislado de los monjes, el coro de los legos o conversos. No existía lugar para los fieles, ya que se trataba de una iglesia monástica pensada para la comunidad. Desde el brazo sur del crucero se accedía a la sacristía y, desde allí, una pequeña escalera conducía al dormitorio de los monjes.

Para la cubierta se utilizaron en principio bóvedas de cañón en las naves y de horno en los ábsides semicirculares —al igual que en la época románica—, hasta el uso de las nuevas de crucería u ojivales (del latín *augere*, es decir, «aumentar»), sostenidas por nervios diagonales.

En la fachada principal, sobre la puerta de entrada, se abría un gran rosetón de vidrios neutros que filtraba al interior una luz blanca, símbolo de pureza. Polícromos, es decir, realizados en vidrios de colores, pasarán al Gótico, donde alcanzarían una enorme propagación.

Al ser la prohibición de la decoración zoomorfa la base principal de las tesis bernardas, los adornos vegetales y geométricos triunfaron en la ornamentación de los capiteles, salvo algunas escenas de personajes orantes o de labores cotidianas. Entre los primeros, los más abundantes eran las hojas carnosas que recordaban a los acantos corintios clásicos, tallos gruesos entrelazados simulando labor de cestería, piñas, rosetas inscritas en círculos, etc. En la ornamentación geométrica abundaban ondas, retículos, molduras en zigzag, modillones en forma de rollos… Junto a esta temática, la religiosa se centraba sobre todo en escenas marianas: la Epifanía, la Huida a Egipto y la

Dormición de la Virgen.

Los alzados en las casas bernardas eran distintos a los de las cluniacenses a causa de la diferente directriz de los arcos y la supresión de todo tipo de ornamentación en claustros, salas capitulares e iglesias, tanto en capiteles como en frisos, arquivoltas y canecillos. El cisterciense supuso el tránsito de las formas románicas a las góticas —algunos autores prefieren no hablar de evolución, sino de renovación, lo cual compartimos—, ya que los constructores buscaron la elevación de los muros y bóvedas y la apertura de ventanales de mayor amplitud —rosetones incluidos—, para lo cual precisaron aligerar los empujes sobre los muros, que se volvieron livianos, esbeltos, frente al grosor y la pesadez óptica de las paredes románicas, materializando así una de las principales pretensiones de la arquitectura ojival: la entrada de torrentes de luz en los templos.

LA CABECERA DE LAS IGLESIAS, SU ELEMENTO DIFERENCIADOR

Uno de los monasterios matrices de la orden cisterciense fue la abadía de Fontenay (Francia), fundada en 1119 por Claraval mediante el sistema de filiación. La iglesia, de planta de cruz latina dividida en tres naves por pilares cruciformes, se construyó entre 1127 y 1150, y fue consagrada en 1147 por el papa Eugenio III, antiguo monje cisterciense en Claraval, con gran aparato y asistencia de numerosos obispos y abades. La nave central se cubre con bóveda de cañón apuntada y para contrarrestar sus empujes las laterales se disponen a menor altura. El claustro es de planta cuadrada y en sus alas se observan bóvedas de crucería ojivales, características de los monasterios cistercienses.

En España, la Orden del Císter alcanzó una enorme difusión a lo largo del siglo XII, especialmente en Castilla y León, donde se contabilizan veintiuna casas fundadas, seguida de Portugal con trece y Galicia con ocho; mientras, en el Reino de Aragón, incluyendo Cataluña, solo se llegaron a fundar cinco y en Navarra únicamente dos. Todas las iglesias monásticas de la Península mantienen la uniformidad característica de la arquitectura cisterciense. Se distinguen principalmente por sus cabeceras, que responden a dos variantes:

iglesias con cabecera recta o semicircular e iglesias con girola y capillas radiales rodeando el ábside central abiertas a la nave del crucero, tipo Claraval III. En los siguientes epígrafes se explicarán con mayor profundidad.

Iglesias con cabecera recta o semicircular

Este tipo de construcción consta de dos subtipos, según el formato del ábside central o capilla mayor:

1. Ábside central cuadrado, sobresaliente y de mayores dimensiones que las absidiolas que le flanquean. Corresponden a este modelo los siguientes monasterios:
    - Real Monasterio de Santa María de Oya (Pontevedra): procedente de la fusión de tres pequeñas comunidades de ermitaños, su ingreso en la orden cisterciense tuvo lugar en 1185; obtuvo privilegios de Alfonso IX en 1198 y 1201, año en que se inició la construcción de su nueva iglesia de acuerdo a las directrices de san Bernardo; obtuvo el título de Real en 1624, cuando sus valientes monjes artilleros, desde la explanada del monasterio, hundieron a cañonazos dos bajeles turcos y rechazaron otros tres que se aproximaban a la costa. Tiene planta de cruz latina dividida en tres naves; la central se cubre con bóveda de cañón apuntado al igual que la nave del crucero, mientras las laterales son de medio cañón; la cabecera está formada por cinco capillas escalonadas en tamaño a partir de la central, que es la de mayores dimensiones.
    - Monasterio de Santes Creus (Tarragona): fundado en 1150 por el conde Ramón Berenguer IV, al igual que el cercano de Santa María de Poblet, los primeros monjes procedieron de la abadía francesa de Grandeselve, filial de Claraval. Las obras de la iglesia comenzaron en 1174 y fue consagrada en 1211, tiempo en el que se edificó la sala capitular, la bodega y el lavabo. Consta de tres naves, crucero con cimborrio cuadrado del siglo XIV y ábside central cuadrado flanqueado por dos a cada lado de menores dimensiones, también cuadrados. Suspendidos durante un tiempo, los trabajos cobraron impulso con Pedro III el Grande (1276-1285), en cuyo reinado se cubrieron los tramos inacabados de la iglesia y se iniciaron las obras del Palacio Real en la parte posterior del monasterio, que se continuarían bajo los reinados de Jaime II y

Pedro IV (m. 1387).

El claustro, de planta rectangular, se comenzó en 1313 sobre otro primitivo, del cual se conserva el templete o lavabo. Destacan sus ventanas ojivales de caladas tracerías, distintas en cada una de sus cuatro pandas. Los capiteles tienen decoración diversa: fauna, flora, temas bíblicos, bestiario real y fantástico… sorprendentemente, todo lo que san Bernardo detestaba. La sala capitular, cuadrada, se cubre con bóvedas divididas en nueve tramos y apoyadas sobre cuatro columnas centrales. Guarda, junto con Poblet, los sepulcros de varios monarcas y sus esposas. Su esplendor se mantuvo durante los siglos XIV y XV para ir decayendo en la centuria siguiente y sufrir el golpe de gracia con la Desamortización de 1835, que lo dejó abandonado, produciéndose el deterioro y saqueo de sus bienes.

- Monasterio de Santa María de Sobrado de los Monjes (La Coruña): su privilegio fundacional data del año 952, aunque a principios del siglo XI los monjes debieron abandonarlo cuando, a través de una primera donación de parte de la infanta doña Elvira, caballeros sin escrúpulos lo adquirieron y enajenaron la mayor parte de sus bienes. Fue refundado en 1142, durante el reinado de Alfonso VII, a través de los cistercienses venidos de Claraval. Iniciadas las nuevas obras de la iglesia en 1168, estaban ya terminadas en 1213 junto con la mayor parte del monasterio. De entonces quedan pocos restos, salvo la capilla de la Magdalena, la antigua sala capitular y algunos capiteles del claustro, de acuerdo con el sobrio estilo de los bernardos. Hoy día su esplendor es barroco.

2. Ábside central semicircular, también sobresaliente y de mayor tamaño que las absidiolas. Destacan:
   - Monasterio de Santa María de Meira (Lugo), que figura ya en el año 995 en una escritura de donación a los monjes *benitos* que allí residían bajo la autoridad del abad Giraldo, y se vuelve a mencionar en otro documento de 1056 bajo la advocación de san Salvador. Al entrar en la Orden del Císter quedó como filial de la abadía de Claraval. Obtuvo el privilegio fundacional de manos de Alfonso VII en 1144, confirmado por Fernando II en 1184, fecha en torno a la cual comenzaron las obras de la nueva iglesia conforme a las

directrices cistercienses. Fue consagrada en 1298 por el obispo de Lugo. Consta de planta de cruz latina dividida en tres naves, transepto y cabecera formada por cinco capillas, semicircular la central, aún de tipo románico, y cuadradas las laterales, abiertas a los brazos del crucero mediante arcos apuntados. La cubrición se realiza en cañón apuntado tanto en la nave central como en la transversal y las capillas, excepto la mayor, que debido a su estructura se cubre en cascarón, mientras las laterales son de arista y ojival la que cierra el crucero. En la fachada, sobre arco de medio punto, se abre el extraordinario rosetón que inunda de luz blanca el interior del templo. En el exterior, aún resuena este cantar:

Adiós convento de Meira,

convento de moitos frades.

Dicen as nenas de Meira:

«convento, nunca te acabes».

- Monasterio de Santa María la Real de la Oliva (Carcastillo, Navarra): fundado por el rey García Ramírez en 1134, su iglesia, finalizada en torno a 1198, tiene planta de cruz latina; lleva adosados en los pilares característicos pares de columnas que, procedentes de la escuela francesa del Languedoc, aparecen también en Cataluña, como se observa en la catedral de Tarragona. Su sala capitular muestra cierta elegancia en la escasa robustez de las columnas que soportan las bóvedas de crucería y la acostumbrada simplicidad decorativa en los capiteles.
- Monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas (Burgos), llamado así porque se edificó en predios que estaban dedicados a la holganza o descanso de la corte. Las obras comenzaron el 3 de enero de 1187 con la aprobación del papa Clemente III, y la carta fundacional fue expedida por Alfonso VIII el 1 de junio de ese mismo año. Habitado por monjas, su abadesa gozó de un enorme poder, más del que ninguna religiosa alcanzaría: la *muy alta señora* podía confesar y predicar, otorgar licencias para celebrar la eucaristía, instruir expedientes matrimoniales, poseía tributos sobre todo el trigo que se vendía en Burgos, sus criados estaban exentos del servicio al rey, y un largo etcétera de prebendas y privilegios, hasta el punto de que, aún en el siglo XVII, el cardenal

Aldobrandino afirmaba que si el papa hubiera de casarse no encontraría mujer más digna que la abadesa de Las Huelgas. Así fue hasta que en 1873 Pío IX suprimió todas las jurisdicciones exentas de España, entre las que se hallaba la de este monasterio. Iniciado en estilo románico, la puerta principal de la iglesia, obra de 1210, y el gran rosetón que se abre encima muestran ya el nuevo estilo bernardo.

- Monasterio cisterciense de Santa María de Huerta (Soria): fundado en principio, entre 1144 y 1151, en Cantavos, la comunidad se trasladó al emplazamiento actual en el año 1172. La casa fue protegida del arzobispo don Rodrigo Ximénez de Rada, cuya sepultura se conserva en el monasterio. La iglesia está dividida en tres naves, con transepto y cinco capillas absidales en la cabecera, siendo la central semicircular y las otras de planta cuadrada. Destaca su refectorio, cerrado por bóvedas de crucería en el Gótico puro de 1233.
- Monasterio de Santa María de Armenteira (Pontevedra): su fundación se atribuye al conde don Ero, que evoca al santo del mismo nombre, protagonista de una bonita leyenda medieval, según la cual, mientras pensaba en el misterio de la eternidad se le pasaron sin enterarse 300 años escuchando el canto de un ruiseñor, y cuando regresó a su monasterio, ya no conocía a nadie. Este milagro, que se atribuye al abad Virila en la otra parte de España (Leyre, Navarra), inspiró a Alfonso X la leyenda *O monxe e o paxariño* de la Cantiga CII, así como a Cabanillas *O bendito san Amaro*; a Rosalía de Casto *San Ero; Aromas de leyenda* a Valle Inclán, e incluso una tesis doctoral a Xosé Filgueira Valverde. En 1150 el monasterio ingresó en la observancia del Císter y en 1168 se iniciaron las obras de la iglesia, según inscripción en uno de los pilares, que finalizaron en 1212, como consta en la portada. Su planta es de cruz latina con transepto escasamente marcado y tres ábsides semicirculares en la cabecera. La portada, aún románica, está formada por seis arquivoltas abocinadas que descansan en pares de columnas. Sobre ella se abre un gran rosetón por el que la luz a raudales baña el interior.

Monasterio de Santa María de Carrizo de la Ribera (León). Panorámica de la cabecera de su iglesia, cuyo ábside central, de enormes dimensiones, aún románico, corresponde a la primera etapa constructiva. Foto del autor.

- Monasterio de Santa María de Carrizo (León): fundado hacia 1175 por Estefanía Ramírez, viuda del conde Pedro Ponce de Minerva, cuya hija María fue la primera abadesa. La iglesia se comenzó a fines de siglo y se terminó en 1272. De disposición similar a la de Sandoval, se proyectó una planta basilical de tres naves con tres ábsides semicirculares en la cabecera, el central de mayores dimensiones, único resto que ha llegado hasta hoy. Los sepulcros de la fundadora y su hija, del siglo XIII, se hallan en el coro. Conserva una Virgen con Niño del siglo XII y dos cruces de plata sobredorada de los siglos XII y XIII.
- Monasterio de Santa María de Carracedo (León): primitivo monasterio benedictino de san Salvador, fundado en unos terrenos donados por el rey Bermudo II en el año 990, no se incorporó a la reforma cisterciense hasta 1201, cuando pasó a depender de Cîteaux bajo la advocación de Santa María, como todos los de la orden. Abandonado por la Desamortización de 1835, conserva algunas dependencias de época benedictina. La iglesia se inició a mediados del siglo XII. Consta de tres naves con crucero que no aparece en planta y tres ábsides semicirculares en la cabecera. Solamente se conserva parte de la nave de la epístola con la puerta de acceso al claustro y la portada oeste, que muestra dos

arquivoltas con decoración ajedrezada, así como la pequeña torre occidental. Del siglo XIII son el refectorio (hoy museo) y la capilla de los Valcárcel, adosada al muro norte. La sala capitular (ss. XII-XIII) se cubre con bóvedas de crucería cuatripartitas. Lo más destacable es el Mirador de la Reina (ss. XIII-XIV), que presenta tres esbeltos arquillos orientados al Este, y la Cocina de la Reina (s. XIV), cuyas bóvedas se hallan a gran altura.

- Monasterio de Santa María de Sandoval (León): antiguo «Sotonoval» (como dice Ambrosio de Morales, viajero de Felipe II), fue fundado en 1167 por el conde Pedro Ponce de Minerva en unos terrenos cedidos por Alfonso VI en 1142 en atención a los servicios prestados desde su venida de Cataluña, si bien los monjes no lo ocuparon hasta cuatro años más tarde de la fecha de fundación. Las obras de la iglesia se iniciaron a fines del siglo XII, aunque no se concluyeron hasta el siglo XV. Tiene planta de tres naves separadas por pilares cruciformes con medias columnas adosadas que sostienen la bóveda de crucería sobre arcos apuntados; transepto y tres ábsides semicirculares en la cabecera aún de estilo románico, más ancho el central que los laterales, como es habitual. En el lado norte del crucero se abre una portada formada por tres arquivoltas abocinadas, con decoración dentada en la inferior, que apean en columnas de fuste liso y capiteles de sencilla decoración vegetal y lacerías. La portada occidental, obra del siglo XV, presenta en el tímpano un relieve de Cristo entre la Virgen coronada y san Bernardo; sus arquivoltas apuntadas están decoradas con motivos vegetales (hojas de roble), y en los capiteles lucen figurillas de monjes. Quedan restos del claustro del siglo XVII, aunque no del que construyó Ribero Rada en el siglo XVI.
- Monasterio de Santa María de Ferreira de Pantón (Lugo): quizá fundado a principios del siglo XI o incluso a finales del X para religiosas, fue restaurado por la condesa Fronilda de Lemos a fin de incorporarlo a la congregación del Císter en 1175, abrazando ella la vida monástica años más tarde. Allí falleció en 1189, y en su claustro fue enterrada. Se la tiene por santa debido a algunos milagros y a que su cuerpo, según se dice, se halla incorrupto. Fernando II confirmó en 1192 los bienes donados por la condesa junto con otros privilegios. Su iglesia es de nave única, cuya cabecera se encuentra dividida en dos tramos, uno

rectangular y otro semicircular, con la particularidad de mostrar numerosos capiteles adornados con motivos vegetales, zoomorfos y antropomorfos, que se repiten en el arco triunfal y en los torales, así como en los canecillos y los capiteles de las ventanas, lo que lleva a pensar en un artista al margen de las directrices cistercienses que prescribían la pureza de formas, según san Bernardo, azote de ese tipo de ornamentación.

Iglesias con girola

Estas iglesias cuentan con capillas radiales rodeando el ábside central abiertas a la nave del crucero, tipo Claraval III, según la nueva cabecera de este monasterio, que comenzó a edificarse en 1154:

- Monasterio de Santa María la Real de Fitero (Navarra): iniciado a partir de 1152, su iglesia fue consagrada por el arzobispo Ximénez de Rada en 1237. Consta de tres naves de seis tramos y transepto. Destaca la sala capitular, cubierta con bóvedas de crucería sobre robustos pilares.
- Monasterio de Santa María de Poblet (Tarragona): los primeros monjes, procedentes de la abadía de Fontfride (Francia), descendiente de Claraval, llegaron a Poblet (*Hortus Populeti*, «huerto de álamos») en 1151, llamados por el conde de Barcelona, Ramón Berenguer IV. En 1166 se iniciaron las obras de la iglesia, que consta de tres naves, transepto y girola con capillas absidales. La nave central y el cimborrio octogonal del crucero se cubren con bóveda de cañón apuntado sobre arcos fajones; las laterales, así como la capilla mayor y la girola, con crucería incipiente. Destaca «su desnudez extrema: no hay un solo detalle decorativo, ni una hoja en los capiteles, ni una rosa en las claves, ni una historia en las ménsulas», como aseguraba el arquitecto y arqueólogo español Leopoldo Torres Balbás. El brazo norte comunica con la sacristía vieja (s. XIII), desde donde, subiendo una escalera, se accede al dormitorio de los monjes, peculiar por su cubierta en madera a dos aguas sobre arcos diafragma apuntados. La sala capitular, abierta al claustro, se cubre como él con bóvedas también del siglo XIII, salvo el ala que corre adosada al templo, aún románica.

Cimborrio octogonal sobre el crucero de la iglesia del monasterio de Santa María de Poblet, en el que lucen, después de la restauración, sus esbeltos ventanales de fina tracería ojival.

- Real Monasterio de Santa María de Veruela (Zaragoza, hoy de los padres jesuitas): fundado en 1117 por Pedro de Atares, está rodeado en todo su perímetro por una muralla almenada defendida por torreones circulares. La iglesia, consagrada en 1124, posee tres naves y girola a la que se abren capillas semicirculares. Su portada, aún románica, está formada por seis arquivoltas ligerísimamente apuntadas, que muestran solo algunos motivos decorativos de tipo geométrico; no así los capiteles, en los que se despliega además la decoración vegetal y animalística. La cruz frente a la entrada recuerda la famosa leyenda de Bécquer.
- Monasterio de Santa María de Moreruela de Tábara (Zamora): anterior a 1168, según establece el arqueólogo e historiador español Manuel Gómez-Moreno. En 1143 se halla documentada la cesión por parte de Alfonso VII el Emperador a Ponce Giraldo de Cabrera de un antiguo monasterio del siglo IX al objeto de contribuir a la repoblación de estas tierras del Duero ganadas a los musulmanes. La bula del papa Alejandro III, de 1163, ya lo mencionaba bajo la advocación de Santa María, cinco años después de que Fernando II aún lo llamara Moreruela de Santiago.

La iglesia, iniciada en 1162, según inscripción en la cabecera («ERA: MCC»), que corresponde a dicho año, se construyó en cruz latina dividida en tres naves muy largas (nueve tramos), con la central mucho más ancha que las laterales y un transepto muy marcado, todavía en estilo románico, aunque con elementos de transición al Gótico, como las bóvedas de ojiva. Corresponde a la primera etapa la compleja cabecera, formada por presbiterio y capilla mayor semicircular rodeada por girola diáfana de una nave, abierta a siete capillas radiales semicirculares cubiertas con bóveda de cuarto de esfera; al exterior forman el primer nivel sobre el que se eleva la propia girola en una segunda fase constructiva, dando lugar a un cuerpo intermedio cubierto con bóveda de crucería. El tercer y último nivel corresponde a la capilla mayor, cubierta con bóveda de horno al igual que los absidiolos y sustentada por ocho columnas en semicírculo.

Exterior e interior de la compleja y semiderruida cabecera del monasterio cisterciense de Moreruela de Tábara (Zamora), rodeada por girola abierta a siete capillas radiales semicirculares cubiertas con bóveda de horno. Fotos del autor.

- Monasterio de Santa María de Gradefes (León): fundado en 1168 por Teresa Pérez, viuda de García Pérez, hubo que esperar hasta el 1 de marzo de 1177 para que se colocara la primera piedra de la iglesia, según refiere Gómez-Moreno, quien indica que estamos ante «la única iglesia de monjas cistercienses que en nuestro país lleva girola». Añadiremos

que prácticamente en toda Europa, pues solo se da este caso en Flines (Francia), en el siglo XIV. Entonces únicamente se construyó la cabecera, precedida de un tramo con bóveda de cañón ligeramente apuntada. La obra se continuó en los siglos XIII y XIV en el tramo rectangular que la precede, equivalente al transepto, el cual se cubrió con bóvedas de ojiva. La girola consta de cinco tramos, tres de los cuales constituyen capillas radiales, cuyas absidiolas son visibles al exterior.

Monasterio de Santa María de Gradefes (León). Las absidiolas de las capillas radiales de su girola se pueden observar desde el exterior. Foto del autor.

- Monasterio de Santa María la Real de Oseira (Orense): fue fundado en 1137, según documento otorgado por Alfonso VII y a los cuatro años abrazó la reforma cisterciense, el primero de toda Galicia, para lo cual llegaron monjes procedentes de Claraval. Se iniciaron entonces las obras de la iglesia, que fue consagrada en 1239. Su estructura es la típica de tres naves longitudinales y transepto, con girola en la que se abren cinco capillas radiales. Bóvedas de ojivas en el presbiterio, precedido de un tramo cubierto con cañón ligeramente apuntado. Entre sus monjes estuvo el alemán san Famiano, primer cisterciense elevado a los altares en 1150 durante el pontificado de Adriano IV.
- Monasterio de Santa María de Melón (Orense): de fundación desconocida, ingresó en la orden cisterciense en 1142, según privilegio

concedido por Alfonso VII al abad Giraldo, procedente de Claraval, lo que no aceptaron todos los monjes, algunos de los cuales se retiraron a los montes para hacer vida eremítica. La iglesia se construyó en cruz latina dividida en tres naves, con girola en la cabecera cubierta con bóveda de cuarto de esfera y compartimentada en siete tramos trapezoidales mediante arcos apuntados, abriéndose en ella tres capillas radiales, semicirculares las laterales y cuadrada la central. En los brazos del crucero hay cuatro capillas semicirculares, dos a cada lado, habiéndose perdido la última de la epístola tras la restauración de 1894 (por la caída de un rayo) y edificarse lamentablemente la fachada principal adosada a este lateral del templo en lugar de hacerlo al ala occidental. En el brazo norte del crucero y en los tramos iniciales de la girola y del presbiterio se conservan las bóvedas de crucería. Su modelo estuvo en la iglesia de Oseira y se reproduce en la de San Lorenzo de Carboeiro (Pontevedra).

En Portugal el estilo cisterciense alborea en el monasterio de Alcobaça, cuya iglesia, inspirada en la de Claraval, tiene sus tres naves a una misma altura, con la central larguísima, de trece tramos; las laterales se continúan en el crucero; nueve capillas radiales de planta trapezoidal se abren en la girola; el claustro, en torno al cual se disponen la sala capitular, la cocina, el lavabo y el refectorio, es ya del siglo XIV.

Claustro del monasterio cisterciense de Santa María de Alcobaça (Portugal), edificado en el siglo XIV. En su entorno se disponen la sala capitular, la cocina, el lavabo y el refectorio. Las torres, al fondo, son barrocas.

Nave mayor hacia la cabecera de la iglesia del monasterio cisterciense de Santa María de Alcobaça, caracterizada por su gran longitud (trece tramos) y por estar cubierta a la misma altura que las naves laterales.

LAS ÓRDENES MENDICANTES, EL

CRISTIANISMO EN ESTADO PURO

Ya hemos visto cómo el lujo y la riqueza, así como las desviaciones religiosas que se produjeron debido a la fama y el poder que llegó a alcanzar la abadía de Cluny, despertaron un sentimiento general de renovación y vuelta a los orígenes del cristianismo, la religión de los pobres. Se trataba de llevar a la práctica la pureza no solo en las formas estéticas, sino también en el modo de vida de los frailes, a base de una vida ascética para santificarse a través de las privaciones.

El movimiento de renovación del monacato en Occidente, además de la orden cisterciense, tuvo otras dos corrientes:

- la canonical (Prémontré, Arrouaise y San Víctor), en el oeste de Francia e Inglaterra;
- la eremítica (cartujos y grandmontanos).

Respecto a la primera, la orden que mayor difusión alcanzó entre las tres citadas fue la de los premonstratenses, fundada por san Norberto, nacido hacia 1082 en la localidad renana de Gennep, hijo de Heriberto, conde palatino del Rin, y de Haeduvigis, hija del duque de Lorena. Habiendo ejercido de canónigo, pronto entró a formar parte del alto clero en la corte de su primo, el emperador Enrique V, hasta que tuvo una visión durante una tormenta en la que cayó del caballo y, como Saulo camino de Damasco, escuchó las voces que le cambiaron de ruta. Desde entonces dedicó sus esfuerzos a fomentar la predicación evangélica. Con un grupo de discípulos fundó en 1120 la abadía de Prémontré, en el bosque de Coucy, cerca de Laon; la denominó así porque se le aparecieron monjes blancos con antorchas y cruces, lo que interpretó como que le fue *premostrato* su camino: predicar, como él decía, «según el evangelio de Cristo», abrazando «la Regla del Bienaventurado san Agustín» (mejor dicho, los escritos, porque el obispo de Hipona nunca redactó ninguna). La vida monástica estará basada en la caridad y la hospitalidad con los pobres, el trabajo, el ayuno, el silencio y la meditación.

La orden fue confirmada por el papa Honorio II en 1126. Al ser nombrado Norberto arzobispo de Magdeburgo, quedó al frente de la misma Hugo de Fosses, quien adaptó para los premonstratenses algunos preceptos de la Regla benedictina y de la organización cisterciense. Se dividió en provincias llamadas *circarias* (del latín *quae circa sunt*, o sea, «las que están alrededor»),

a cuyo frente se hallaba un *circator* designado por el abad general. Su organización era similar a la cisterciense. Admitía también hermanos legos o conversos para realizar los trabajos agrícolas y manuales, que vivían y rezaban separados de los frailes, en diferente coro y con normas específicas, menos severas en cuanto a la alimentación y el ayuno, que para ellos se extendía desde el 11 de noviembre, san Martín, hasta el día de Navidad, mientras los clérigos lo iniciaban el 14 de septiembre y no lo terminaban hasta el día de Pascua.

Hasta 1137 todas las abadías premonstratenses eran dúplices. En el Capítulo General de esa fecha se dispuso que las monjas fuesen trasladadas a otros conventos, en los que vivirían a expensas de los monasterios masculinos de los que procedían, que debían distar como mínimo una legua.

Existió asimismo la Orden Tercera Premonstratense para seglares, quienes bajo su ropa habitual debían llevar un escapulario blanco.

España estuvo dividida en dos *circarias*: la Hispánica, que comprendía el Reino de Castilla y León y el de Portugal, y la Oriental, que abarcaba Navarra, Cataluña y Baleares y pertenecía a la *circaria* de Gascuña.

Los principales monasterios fueron Retuerta, que fundó Santa María la Real de Aguilar de Campoo, entre otros, y Nuestra Señora de La Vid, del que proceden Sancti Spiritus de Ávila y Nuestra Señora de los Huertos en Segovia.

Es muy probable que Norberto y Bernardo mantuvieran relaciones cordiales, a juzgar por los escritos del santo de Claraval, en los que menciona con mucho respeto al premonstratense. Una prueba fue la carta de donación firmada por Bernardo en 1124 en la que cedía San Martín de Laon a la Orden de San Norberto. Más tarde, en 1142, llegaron a un acuerdo (*Confirmatio societatis et pacis*) para fijar fronteras entre las respectivas abadías de sus órdenes en lo tocante a los diezmos y a la prohibición de la permuta de religiosos entre sus conventos.

La pureza original se fue relajando con el tiempo y a principios del siglo XIV comenzaron a hacerse ostensibles las corruptelas de algunos abades, que fueron expulsados de la orden, como ocurrió en Aguilar de Campoo. Se intentó atajar el problema por medio del nombramiento de abades trienales, pero la solución surtió poco efecto, al igual que sucedería a principios del siglo XVI entre los benedictinos y los cistercienses.

Respecto a la arquitectura premonstratense, en general, se considera una copia más o menos original de la cisterciense, como decía el arquitecto e historiador español Vicente Lampérez y Romea, que hablaba de «hijuelas», y sostiene asimismo el profesor de la Universidad Autónoma de Madrid Isidro Bango Torviso, que habla de «similitudes» entre ambas arquitecturas, fáciles de entender, puesto que ambas se desarrollan en el estilo tardorrománico, con modelos arquitectónicos de procedencia francesa, concretamente, de Borgoña y Gascuña, aparte de que las dos mantienen parecidas premisas en cuanto a los aspectos decorativo y ornamental.

Sin embargo, para la profesora de la Universidad Autónoma de Madrid María Teresa López de Guereño Sanz no existe una arquitectura característica tanto de premonstratenses como de cistercienses, «ya que unos y otros adoptarán elementos arquitectónicos propios del Románico o del Gótico, según el momento en que [se] construya…», asegura. Esta nos parece una conclusión demasiado arriesgada, básicamente porque las construcciones cistercienses son anteriores a las góticas, por lo que no pudieron tomar elementos de lo que aún no se había desarrollado, aparte de que no todos los autores sostienen, como ya hemos dicho, que el Gótico sin el cisterciense se hubiera dado.

Donde existen diferencias más notables es en la iglesia, pues la mostense consta de campanario para llamar a los fieles y no está reservada exclusivamente a los frailes, como la cisterciense. Asimismo, adorna más sus altares, especialmente, el mayor en las festividades, por lo que hay una convivencia del lujo con la austeridad, que también se aprecia en los adornos escultóricos de los capiteles del claustro, los cuales, como ocurrió en Aguilar de Campoo, no llegaron a desaparecer.

Respecto a tipologías arquitectónicas, la abadía de Fontcaude (Gascuña) ofrece el plano típico del monasterio premonstratense del siglo XII: en la zona este, de norte a sur, la sacristía, la escalera que conduce al dormitorio, la sala capitular, las salas de monjes (calefactorio), el molino y el dormitorio común. En los primeros monasterios no existía biblioteca propiamente dicha, y los códices se guardaban en la sacristía, el refectorio o la enfermería.

En cuanto a la planta de las iglesias, pueden establecerse dos tipos básicos, según la cabecera: única, sin transepto (Lahonce), y tipo bernarda, o sea, rectangular, como San Martín de Laon, un gran templo de tres naves de nueve tramos, transepto de cinco, ábside central y seis absidiolas laterales. Son muy raras y únicamente existen dos ejemplos de iglesias

premonstratenses con girola: la abadía de Bonne-Esperance (Bélgica) y la de Braine (Francia).

Por el silencio hacia Dios

En cuanto a la corriente eremítica, la mayor difusión la lograron los cartujos de san Bruno (1032-1101), quien fundó en 1084 el monasterio de la Chartreuse, cerca de Grenoble (Francia). Aunque no llegó a establecer una Regla para la orden, su pensamiento quedó recogido por su sucesor, Guigo I, en las *Consuetudines* de 1127.

Los cartujos persiguen el máximo aislamiento del mundo a través de la vida eremítica, tomada del monaquismo oriental. El monje vive en una humilde celda —mesa, banco y camastro—, en la que recibe el alimento a través de un hueco, y trabaja el huerto aledaño. En absoluto silencio, medita sobre la fugacidad de lo terreno con la esperanza del más allá. Para mantener la mínima relación con la comunidad, acude en solitario a la misa diaria de la mañana. El único lugar de esparcimiento y paseo es el claustro principal —de grandes dimensiones—, junto al que se halla la cabecera de la iglesia —de reducido tamaño por el breve tiempo que ocupan los oficios litúrgicos— y el cementerio, que recuerda la muerte que nos aguarda. Otro pequeño claustro comunica con el refectorio, la sala capitular y la biblioteca, donde el cartujo tiene la obligación de entregarse a la lectura, que es su actividad intelectual junto con la oración. El contacto con el exterior lo mantiene solamente el prior; su casa está en la parte anterior del conjunto, rodeada por un patio, en una de cuyas alas se hallan las residencias de los huéspedes.

La segunda orden de la corriente eremítica fue la de Grandmont, fundada en 1076 por Esteban de Thiers, conocido como san Esteban de Muret por el lugar donde se ubicó la primera fundación, que en 1125 se trasladó a Grandmont, de donde les viene el nombre de frailes grandmontanos. La autorización del papa Gregorio VII la obtuvieron en 1073.

La orden alcanzó una gran difusión a lo largo del siglo XII tanto por Francia como sobre todo por Inglaterra, y llegó a contar con unas ciento cincuenta casas, que recibían el nombre de *cellas* y se levantaban en lugares aislados buscando la soledad, si bien tenían entre sus obligaciones practicar la hospitalidad.

Su Regla se debe a Étienne de Liciac, que fue prior entre 1139 y 1153. Al igual que san Bernardo, estipuló el destierro de toda ornamentación: «…

l’eglise et tous les autres édifices de notre ordre soient nus…» («… la iglesia y todos los demás edificios de nuestra orden estén desnudos…»).

No existen, sin embargo, indicaciones o disposiciones sobre los elementos arquitectónicos, aunque se observan características propias de la región de Limusín en la segunda mitad del siglo XII, como la nave única —que las distancia de las cistercienses y las aproximará a las mendicantes— poco iluminada, cubierta con bóveda de cañón apuntado sin arcos fajones (hay un caso de crucería en Petit-Bandouille), rematada en un ábside, que puede ser semicircular cubierto con bóveda de horno, o bien rectangular (Grand-Bandouille) e incluso poligonal, y más ancho y alto que la nave. Dependiendo de la ubicación del claustro se abren puertas de acceso, adornadas con cordones en las arquivoltas y capiteles geométricos, en los costados norte o sur del templo, cuando no a los pies de la nave, donde existía otro pórtico así como uno más en madera al norte para resguardo de los pobres que venían a pedir limosna.

Son característicos los muros gruesos sin contrafuertes y la ausencia de torres campanario, ya que como no eran iglesias parroquiales no llamaban a la oración de los fieles.

En cuanto al claustro, puede estar situado tanto al norte como al sur de la iglesia, y resulta infrecuente el abovedamiento completo de sus galerías hasta San Miguel de Lodève (s. XIII).

La caridad cristiana

A principios del siglo XIII el movimiento en favor de la pobreza alcanzó grandes proporciones en algunas regiones de Europa, particularmente en Italia y el Mediodía de Francia, lo cual no dejó de desembocar en movimientos heréticos, como la secta de los valdenses, duramente perseguidos, que reprochaba a la Iglesia haberse apartado del evangelio.

Las órdenes mendicantes tuvieron un importante papel en la lucha contra las sectas heréticas, sobre todo la de los cátaros, a los cuales ya había querido convertir sin lograrlo san Bernardo en el Languedoc. En principio lo intentaron a base de argumentos. Así, predicaban a las masas tocando su fibra sensible con un lenguaje cotidiano en el que predominaban constantes ejemplos anecdóticos referidos a la realidad social, haciendo honor —los dominicos— a su sobrenombre de predicadores.

En dicho contexto socio-religioso surgieron dos grandes figuras de la

Iglesia: san Francisco de Asís (1182-1226) y santo Domingo de Guzmán (1170-1221). Ambos llevaron a cabo la fundación de dos de las que se llamaron órdenes mendicantes porque en su ideario constaba la pobreza absoluta y mendigar el sustento «por el amor de Dios». De sus respectivos fundadores tomaron el nombre: la primera, franciscanos (frailes menores, como quiso que se les llamase *Il Poverello* de Asís) y la segunda, dominicos (frailes predicadores); ambas fueron aprobadas por el papa Honorio III, en 1223 y en 1216, respectivamente.

Vista Interior del ábside de la iglesia de San Francisco de Betanzos (La Coruña), característico templo de la orden, cuyas naves se cubren en madera mientras la cabecera lo hace con bóveda de crucería para dignificarla, como se aprecia en esta toma.

Los dominicos desterraron el trabajo manual y se dedicaron preferentemente al estudio y a combatir la herejía guardando la ortodoxia cristiana a través del dominio de las artes inquisitoriales, cuyo brazo ejecutor constituyeron.

Los discípulos de san Francisco, el santo visionario —de familia

acomodada, repartió sus bienes entre los pobres siguiendo la doctrina evangélica—, empeñaron sus esfuerzos en las obras de caridad y en la evangelización en comunión con la naturaleza: «hermano sol», «hermana luna», «hermano lobo». Sus conventos se ordenan en torno a un patio de dos pisos: en el inferior se encuentran el refectorio y la sala capitular, mientras las humildes celdas —camastro y mesa—, dedicadas al trabajo y no a la meditación, se abren a un pasillo en el piso superior. No existe separación entre padres y legos. La iglesia tiene sus puertas siempre abiertas, como los brazos de Dios.

Como orden mendicante que vive de la caridad, llevó sus conventos a las ciudades buscando a la gente, no a valles apartados como los cistercienses. Sus templos, de grandes dimensiones, hacían gala de una sobriedad absoluta. Suelen tener una sola nave, cubierta en madera para ahorrar costes, como corresponde a una orden pobre y para mejor propagar acústicamente su brillante oratoria, a cuyo ejercicio contribuyó la aparición del púlpito. La cubierta ojival se reduce a la cabecera para dignificarla; la luz la inunda por rasgados ventanales, como se aprecia en Santa Cruz de Florencia, en San Francisco de Lugo y de Betanzos, o en Santo Domingo de Santiago y de Pontevedra, del que solo resta la cabecera pentabsidal. Tal abundancia de obras en Galicia se debe a la peregrinación cierta de Francisco y la más que probable de Domingo a la tumba del Apóstol.

No lo despreciaron, pero intentaron evitar en lo posible el arte, que consideraban símbolo de magnificencia:

> Evítese en lo posible todo primor en pinturas, tabernáculos, ventanales, columnas y cosas análogas, y, asimismo, todo exceso en altura, longitud, anchura [...]. Las iglesias no estarán abovedadas a excepción del presbiterio. El campanario del templo no se levantará nunca a manera de torre. Las vidrieras no se pintarán con historias ni imágenes, excepto en la vidriera principal que está detrás del altar mayor.
>
> Capítulo general de la orden franciscana
>
> Narbona, 1260

Ambas órdenes contaron entre sus miembros con grandes eruditos y pensadores, como san Buenaventura y Duns Scoto entre los franciscanos y san Ramón de Peñafort, san Alberto Magno y, sobre todo, santo Tomás de Aquino entre los dominicos.

3

La plenitud del siglo XIII

ARTE DE GODOS

La arquitectura gótica, aunque con diferencias según los países, se desarrolló a lo largo de tres etapas principales:

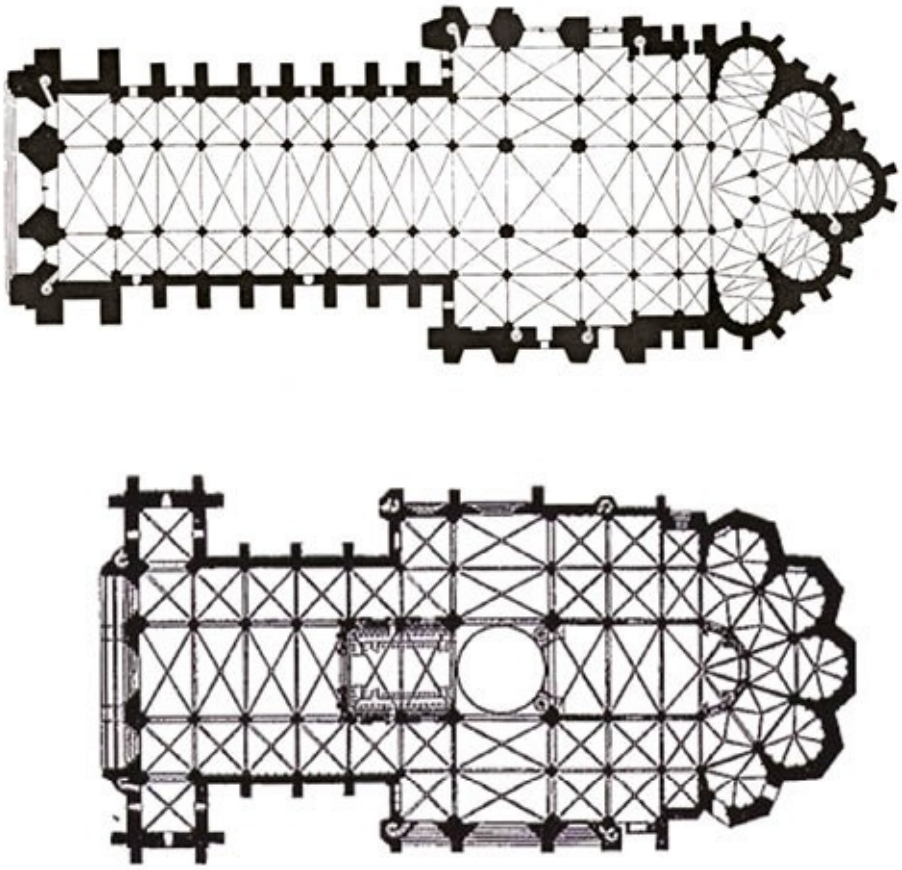
- Transición, surgida a fines del siglo XII a partir de las formas cistercienses que se impusieron al Románico: arcos apuntados, bóvedas de crucería, rosetones, arbotantes. Sin embargo, teniendo en cuenta que el «producto definitivo —el Gótico— ninguna relación tendrá con el Románico, pues será su oponente», como afirmaba el académico y catedrático de historia del arte Juan José Martín González, sería más correcto hablar de protogótico, siguiendo a Torres Balbás y al historiador del arte José Manuel Pita Andrade, ya que no dejamos de estar ante la germinación de un nuevo período de la historia del arte que, superponiéndose al anterior, constituye otro modo de plasmación artística.
- Clásica (s. XIII) o de plenitud, en la que se produjo la expansión del estilo.
- Flamígera (s. XV), del francés *flamboyant* («llameante», debido a la forma de llama de las líneas ornamentales), caracterizada por arcos ojivales muy apuntados, bóvedas complicadas y, en general, por la decoración abundante; de ahí que también haya recibido el nombre de Gótico florido.

El término Gótico lo usó por primera vez el artista y escritor italiano Giorgio Vasari en su célebre *Vida de los más excelsos pintores, escultores y*

arquitectos (h. 1550) para designar con carácter peyorativo un estilo que semejaba arte de bárbaros (godos) porque se apartaba de la estética clásica. Las catedrales, con sus muros desnudos, más parecían castillos que templos. En el siglo XIX el Romanticismo, dentro de su interés por la Edad Media, revalorizó el estilo.

Otras especulaciones peregrinas, como las de un tal Fulcanelli (seudónimo con el que firmó *El misterio de las catedrales*, 1926), ajenas al rigor histórico, afirman que deriva del término francés —Francia fue el país desde el que se expandió el estilo— *argotique* (de *art* y *gotique*, es decir, «arte gótico»), adjetivo procedente de la voz *argot*, que indica un lenguaje específico de los albañiles: la lengua *argótica* o «lengua de los pájaros», que era como se denominaba la sabiduría ancestral e iniciática, aludiendo a una terminología secreta que solo un grupo de iniciados conocían.

Asimismo, también se ha querido especular con el término celta *Art-Goat* («el país de los árboles del bosque») por el paralelismo con la vegetación que se puede apreciar en una catedral a partir de su maraña de arbotantes, contrafuertes y pináculos que, estirando la imaginación, recordarían el ramaje de los árboles, con cuya madera, además, se hacían las cimbras y armazones para levantar los arcos y bóvedas.



En la imagen se pueden ver las plantas de las catedrales de Reims y León. Son de cruz latina, divididas en tres naves que se prolongan en el crucero, con la central el doble de ancha que las laterales. La cabecera tiene una girola a la que se abren cinco capillas radiales. Para no acortar la modesta planta, en la segunda las torres se hallan fuera de las naves.

Otra hipótesis pseudocientífica quiere buscar la raíz del término en la palabra griega *góes*, que significa «mago», «encantador» o «hechicero», en alusión tanto a la magia (además del arte que debían dominar los constructores de estos templos grandiosos, simbólicos, cautivadores del espíritu) como a los efectos sorprendentes que producen en quienes se adentran en ellos.

De todos modos, la historia y la ciencia no deben estar para especular supuestos, sino para analizar hechos.

Un estilo urbano favorecido por las fuerzas vivas

En un entorno urbano cada vez más próspero, apoyado en las innovaciones técnicas propiciadas por los descubrimientos geográficos, el Gótico se vio

favorecido por el auge de una burguesía con espíritu empresarial dispuesta a invertir en grandes construcciones, en las que participaba el pueblo con su esfuerzo físico y económico. El arte gótico fue un estilo centrado en la ciudad, mientras el arte románico había sido mayoritariamente rural. Por ello, su máxima expresión fue la catedral frente al monasterio.

Las buenas cosechas, propiciadas por la mejora de las condiciones climáticas, favorecieron la liberación de numerosa mano de obra agrícola, que emigró a las pujantes urbes para trabajar sobre todo en los talleres artesanos, que proliferaron por doquier al abrigo de la construcción de las magnas catedrales.

De este modo, el foco cultural que durante la Alta y la Plena Edad Media se había mantenido en los *scriptoria* monacales, se trasladó hacia los burgos, donde se concentró la pléyade de artífices y artesanos que intervinieron en la realización de los colosales templos.

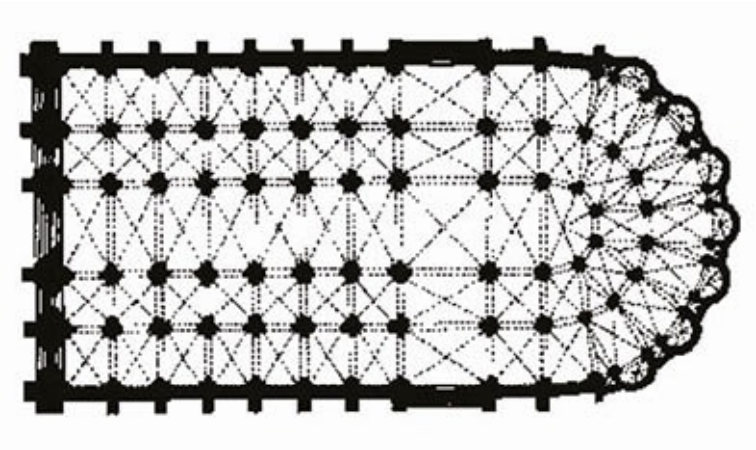
Las ciudades rivalizaban por poseer la más hermosa de las catedrales, que constituía el orgullo de sus promotores exhibiendo sus altas y majestuosas torres, las cuales, ya desde lejos, ayer como hoy, anuncian al viajero la presencia de un oasis de piedra y vidrio en el siguiente cruce de caminos, constituyendo de esta forma el mejor emblema de la urbe. «Quien va camino a Chartres la divisa desde una distancia de treinta kilómetros, todavía a muchas horas de marcha…», decía no hace tanto el novelista y crítico italiano Elio Vittorini en su *Diario abierto*, escrito entre 1929 y 1959.

Esa competencia entre las ciudades por contar con la mejor catedral de todas desató una carrera arquitectónica cuyos frutos siguen dibujando en lontananza la silueta de sus enhiestos pináculos y sus calados chapiteles. La catedral era el centro neurálgico de la ciudad. Ante ella se congregaba el pueblo no solo para acudir a los actos litúrgicos, sino que en su pórtico se leían las disposiciones de las autoridades tanto religiosas como civiles; por ejemplo, los estatutos docentes, dirigidos a maestros y alumnos, que velaban por el buen nombre de la Universidad de París, fueron dados a conocer frente a la fachada de Notre-Dame. Ante los pórticos catedralicios se impartía justicia, como en el *locvs appellationis* («lugar de las apelaciones») de la *Pulchra Leonina* («la bella leonina», es decir, la catedral de León), donde cuatro jueces que representaban a la Iglesia, la realeza, los nobles y el pueblo dictaban sentencia al pie de una figura alegórica con espada y balanza. Esta función jurídica alcanzó tal relevancia que aún en nuestros días continúa vigente en lugares de mucha tradición, como en la capital del Turia

(Valencia), donde todos los jueves del año se reúne el Tribunal de las Aguas para entender sobre la materia.

Asimismo, su edificación se vio favorecida por los monarcas, pues las catedrales representaban también un símbolo del poder terrenal y, como los reyes lo eran por la gracia de Dios, el pueblo apreciaba así que existía un poder superior tanto en el cielo como en la tierra.

La catedral, el templo por antonomasia de la ciudad, recibe ese nombre por ser el centro donde tiene el obispo su cátedra o sede; de ahí que en el cuadrante nordeste de España la iglesia mayor se conozca también con el nombre de seo. Sus puertas permanecían abiertas de sol a sol y a su alrededor se concentraba el bullicio de la vida ciudadana, repartido con los cercanos (no dejaban de ser pequeños burgos, todo a un tiro de piedra) edificios del Ayuntamiento y las casonas nobiliarias.



Catedral de Toledo, cuya planta es de salón y se divide en cinco naves escalonadas, inspirada en las catedrales de París y Bourges, cubiertas con bóvedas cuatripartitas. Tiene, además, una doble girola a la que se abren siete capillas radiales.

El espíritu emprendedor necesario para acometer la empresa, el afán negociante, arriesgado, frente a la mentalidad conservadora de agricultores y campesinos, también halló eco en los nuevos mercaderes, animados por el incontenible desarrollo que, a pesar de alguna crisis coyuntural, alcanzó la economía europea en el siglo largo que va desde mediados del XI hasta el último tercio del XII, tiempo en el que se inició la época dorada de las catedrales, cuyo apogeo tendría lugar en la centuria siguiente.

Tan magno proyecto necesitó de una gestión profesional. Había un administrador responsable de las finanzas, además de un maestro técnico con su cuadrilla de canteros, entalladores, carpinteros, herreros, escultores,

orfebres, vidrieros, que se establecían alrededor durante el largo período —un siglo e incluso más— que duraba la obra, con la que se producía una auténtica especialización del trabajo, a lo que contribuyó la mejora del instrumental que utilizaban los obreros: la picota, la maceta y el cincel y la plomada.

Entre los maestros de obra la buena reputación era fundamental para ser contratado por el promotor de la edificación debido a los frecuentes derrumbes que se producían por fallos constructivos. El *magister operis* gozó siempre de un reconocimiento especial, con tratamiento significativo frente al resto de constructores, a juzgar por algunas ilustraciones en las que aparece al lado de reyes y obispos.

Había que proveerlo todo, empezando por la alimentación de los trabajadores y, por supuesto, la logística y transporte de los materiales, especialmente de la piedra desde las canteras, que no siempre estaban próximas. Para los traslados, aparte de las vías terrestres, en las que el sistema utilizado eran las carretas de bueyes y las recuas de mulas o caballos, las redes fluviales eran fundamentales cuando eran navegables, e incluso las marítimas por medio de grandes barcazas (como entre Francia e Inglaterra a través del canal de La Mancha durante la construcción de la catedral de Canterbury). Hay que tener en cuenta que las toneladas de piedra que se movían eran decenas de miles, por lo que resultaba más caro el transporte del material que su extracción. De ahí que se procediera a desbastar los sillares a pie de cantera para aligerar su peso.

El proceso constructivo era casi siempre el mismo. Primero se trazaba con varas y cordeles el diseño de la planta. Acto seguido se procedía a excavar las zanjas (a unos 2 metros de profundidad) y rellenarlas con mortero para asentar los cimientos, tarea fundamental al objeto de evitar derrumbes, que se producían no solo durante el inicio de las obras, como ocurrió en la primera fase de la catedral de León, sino una vez levantado el edificio, como pasó con la torre de la catedral de Ely, que se vino abajo en 1321. Sobre la cama de mortero se iban colocando los sillares de piedra y mampuesto, que llegaron a alcanzar hasta 18 hiladas con una profundidad de 8,5 metros en la reconstrucción de la catedral de Amiens. No obstante, cuando las prospecciones encontraban roca firme, las zanjas fueron mucho menos profundas: las de Salisbury no llegaron a un metro y medio.

Los muros se levantaban con sillares perfectamente escuadrados. Para economizar era característico que se colmataran con mortero y mampuesto las cavidades entre las dos caras vistas de las piedras. A medida que crecía la

altura se iban construyendo andamios, grúas, cabestrantes y máquinas elevadoras. En la edificación de arcos y bóvedas fueron fundamentales las cimbras de madera, que se colocaban hasta que fraguase la mezcla que unía plementos y dovelas.

Las marcas de cantero constituían la firma o autenticación del acabado de la talla de un sillar, pero también se trataba, a veces, de líneas que indicaban la posición en la que este debía disponerse. Además, el ocultismo ha intervenido en el asunto al querer atribuirles un sentido apotropaico, es decir, protector, ahuyentador del mal, aunque solo se trata de especulaciones, ya que varios de los dibujos parecen representar figuras de herramientas, como la escuadra, la maza, el compás y la escoda; algunas se asemejan a símbolos solares, como la esvástica aria, un asterisco (¿una estrella?), o bien a letras que indicarían las iniciales del cantero: *W* (William, Walter), *R* (Robert, Richard, Roger). Y eso sin olvidar que hubo bastantes maestros analfabetos, no digamos los canteros, de un escalafón inferior. Lo que sí parece cierto es que constituyeron un código universal, ya que las mismas marcas las utilizaron obreros de distintos lugares.

El interior de las catedrales era también lugar de afluencia urbana, como se observa en este óleo de la de Amiens, obra de Jules Victor Génisson (1842). Al fondo, el rosetón del transepto; a la derecha, las vidrieras del claristorio y, debajo, el triforio. En el techo, bóvedas estrelladas.

Las naves, divididas por pilares (compuestos como en Laon, cilíndricos como en París o fasciculados como en la reconstrucción de Reims), hacían de hospital de enfermos y dormitorio de peregrinos. El claustro y el atrio eran lugar de afluencia urbana para comerciar, juzgar, comer… en un mundo sacudido por epidemias, guerras y hambrunas. Quizá por ello también la catedral fue espacio de sorna y regocijo popular, rozando muchas veces lo grosero y estrambótico. Un ejemplo fue la Fiesta del Asno, que se celebraba en París el día de san Esteban (26 de diciembre) y que consistía en introducir por la puerta grande del templo a un personaje bufón (al que llamaban obispillo) montado sobre un borrico, en torno al cual danzaban y desfilaban grotescos personajes, ahítos de vino. O la Fiesta de los Locos, que tenía lugar

también en torno a esas fechas y en la que, tras una celebración eucarística, se daba lugar al desenfreno satirizando el *statu quo* social de la época. Costó a la Iglesia tiempo medido en siglos erradicar estas prácticas y otras de carácter deportivo (como el juego de pelota en la nave mayor de la catedral de Auxerre) enraizadas en la mentalidad popular.

El arco ojival y la bóveda de crucería sostienen el firmamento

El Gótico constituye una innovación frente al Románico. Ideológicamente, transitó desde este, que estaba al servicio de la religión, hacia el Renacimiento, que recuperó la filosofía y el arte clásicos. Técnicamente tuvo sus raíces en la arquitectura cisterciense y esta en los edificios románicos de transición que comenzaron a utilizar la bóveda de arcos semicirculares apuntados, como se observa en el último tercio del siglo XI en la arquitectura normanda e inglesa: catedral de Durham (1093), primer edificio de Europa occidental con bóvedas de arista sobre la nave central.

El arte gótico emplea el arco de dos centros, apuntado, cuyas circunferencias cortándose en la clave dibujan una ojiva; de ahí que también se conozca con el nombre de ojival. Su proyección en el espacio origina la bóveda de crucería, que surgió de la bóveda de aristas reforzadas con nerviaciones en principio decorativas, semicirculares, aunque luego, al tomar forma apuntada, se transformaron en ojivales. El peso que soportan los nervios, como una máquina perfecta, se transmite a través de las columnillas adosadas que los continúan hacia los gruesos y altos pilares, cuya verticalidad representa el impulso ascendente hacia el Creador del universo, simbolizado en la bóveda del templo, que rememora la bóveda celeste, mientras las nervaduras que la soportan semejan los rayos del astro rey y las claves donde se cruzan representan el cielo tachonado de estrellas.

El tramo cuadrado de bóveda, en el que se desarrolla el cruce de los nervios —comparado por el poeta francés Paul Claudel con las manos unidas en plegaria—, era el módulo base que, repetido en serie, proporcionaba armonía a la vista, al igual que los intervalos tonales de la música lo hacen al oído. La catedral, como un libro con páginas de piedra y vidrio profusamente ilustradas, invita a la lectura continua de todos sus elementos a través de la contemplación visual.

Para el arquitecto italiano Bruno Zevi, asimilada al cuerpo humano, la

catedral gótica es «un haz de huesos, fibras y músculos, un esqueleto constructivo recubierto de cartílagos inmateriales».

La ligera curvatura de las cubiertas permite ejercer empujes oblicuos que inciden en las ménsulas y a través de las pilastras descansan el peso en tierra.

La bóveda de crucería fue evolucionando a lo largo del tiempo:

- Cuatripartita, la más simple, formada por dos nervios diagonales que se cruzan en un punto llamado clave; se emplea en el último tercio del siglo XII.
- Sexpartita, que surge añadiendo a la anterior un tercer nervio que cruza por la misma clave, originando seis plementos. Es característica del Gótico clásico del siglo XIII.
- De terceletes, que se forma al cruzar nuevos nervios (los terceletes) en cada plemento determinado por el nervio crucero anterior, que dan lugar a otros que, al unirse de dos en dos, forman nueva clave que conecta con la central por otro nuevo nervio llamado ligadura. Se comienza a utilizar en el primer tercio del siglo XIV.
- Estrellada, formada con la incorporación de nervios combados, en cuyos cruces surgen nuevas claves. Es propia de principios del siglo XV.
- De abanico, llamada así porque los cruces de sus nervios semejan ese objeto e imitan los tejidos. Es típica del estilo Tudor inglés. Por ello en las claves figuran los emblemas de la familia real: una rosa y una reja; con Enrique VII aparecieron las figuras del dragón y el perro, características de su heráldica.

Los pilares que soportan las bóvedas fueron variando a medida que lo hacían estas. Durante el siglo XIII estaban articulados por las columnas en las que apoyan los arcos formeros, así como por los nervios de la cubierta, cuatro o seis por tramo; con la incorporación de los terceletes se convirtieron en doce por tramo. En el siglo XV las columnillas adosadas, o baquetones, ya no tenían que ver con el trazado de la bóveda.

Por su parte, los grandes ventanales, otra de las estructuras que definen la arquitectura gótica, evolucionaron así:

- En el siglo XIII se conciben como un módulo que suele ocupar la altura total del muro y se descompone en estructuras decoradas con

cuadrifolias generalmente coronadas por una sextifolia, generadas en el interior de un círculo.

- En el siglo XIV se mantiene la estructura anterior, pero los motivos decorativos cobran mayor protagonismo, entre los que predominan las trifolias generadas por un triángulo esférico.
- En el siglo XV los aspectos ornamentales se imponen en la decoración de curvas y contracurvas, característica del estilo flamígero.

En cuanto a la estructura de los templos, coronados por bellas cresterías, responde a dos modelos:

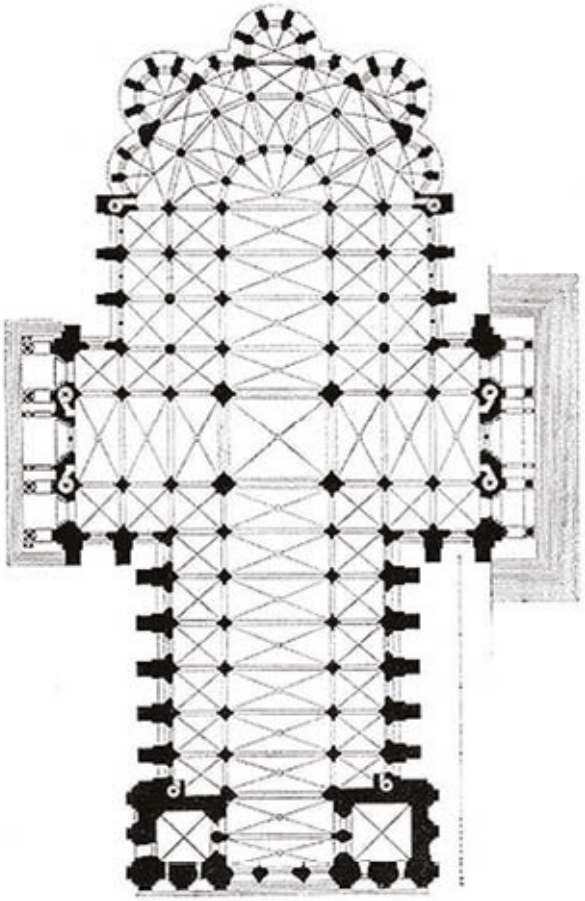
- *Ad quadratum*, cuando la anchura del templo equivale a la altura de la nave central, con lo que el conjunto se puede inscribir en un cuadrado. Este sistema se utilizó mayormente en Italia y en la Corona de Aragón.
- *Ad triangulum*, cuando la altura de la nave central es superior a la anchura del edificio, por lo que este puede inscribirse en un triángulo. Se trata de un sistema propio de Castilla, Francia, Inglaterra, Alemania y, excepcionalmente en Italia, Milán.

Tal complejo constructivo necesitaba consolidarse al exterior por medio de arbotantes o segmentos de arco que, actuando como muletas, transmiten los empujes laterales que ejerce el peso de las bóvedas hacia los contrafuertes o botareles, los cuales, de este modo, se construyen separados de las paredes, lo que permite la sustitución de las mismas por inmensos ventanales donde se despliega el espectáculo multicolor de las vidrieras. Sobre aquellos se disponen los pináculos piramidales para apuntalarlos y reforzarlos con su peso, además de añadir un elemento decorativo.

A medida que los empujes se trasladan al exterior, se pueden crear espacios más altos, ya que el peso del edificio no lo soportan las paredes. La arquitectura contemporánea se inspiró en esta técnica para levantar, piso sobre piso, los gigantescos rascacielos.

En la catedral de León, los dobles arbotantes transmiten los empujes laterales de la nave mayor a los contrafuertes, coronados por bellos pináculos que los adornan y apuntalan con su peso, además de acentuar la sensación de verticalidad, características todas del arte gótico. Foto del autor.

La planta preferida es la de cruz latina, formada por una nave transversal que cruza a otra vertical más larga, dividida a lo ancho por medio de pilares en tres o cinco (hasta siete en Amberes), siendo la nave central, generalmente, el doble que las laterales; estas se prolongan por detrás de la cabecera formando un pasillo que la circunda llamado girola o deambulatorio, precisamente porque los peregrinos deambulaban o giraban por la cabecera del templo con el fin de no molestar la celebración del culto en el altar mayor. Con ello se producía un acto de veneración al Altísimo. Emulan así a los peregrinos en la Basílica del Santo Sepulcro de Jerusalén, en la que giran también alrededor del mismo. Este hecho se da también en otras religiones, por ejemplo en las *stupas* budistas, en las cuales los fieles rodean las reliquias guardadas en su interior. A la girola se abren capillas radiales bajo la advocación de santos o vírgenes con el fin celebrar la misa en distintos lugares del templo simultáneamente, sobre todo en ocasiones en las que la gran afluencia de fieles hacía imposible oficiar la eucaristía solo en el altar mayor.



Planta de la catedral de Chartres. Se observa una enorme cabecera de cuatro tramos en la capilla mayor y doble girola, cuyas capillas radiales poseen diferente tamaño debido a que se conservó la primitiva cripta.

La música polifónica, que rememora el coro de ángeles alabando al Señor, constituyó el complemento perfecto para transportar al espíritu desde el mundo terreno al celestial. Algunos investigadores, como el alemán Marius Schneider o el francés Louis Charpentier, han pretendido demostrar la correspondencia entre los intervalos de las escalas musicales del canto gregoriano y las proporciones geométricas de los templos. Para el segundo (según dice la escritora Antonella Roversi Monaco), la gama del primer *modus* gregoriano, basado en la nota re y en las «buenas notas» re, fa, la, corresponde a la elevación del edificio.

Simbología cristiana y esoterismo

Según Chueca Goitia, todo el edificio encierra un simbolismo determinado: los cimientos y muros son el fundamento físico y espiritual de la obra. Los sillares simbolizan al pueblo cristiano unido por la argamasa de la caridad.

Los pilares son los santos y los dogmas de fe, que conducen la mirada hacia los nervios o los arcos, el camino de la salvación. Las ventanas son los escritores sagrados a través de los cuales nos llega la luz divina, que desciende del cielo para alumbrar a los fieles, acogidos bajo la bóveda, con lo que el templo constituye un refugio sagrado frente a los avatares del exterior.

Según teólogos de la Edad Media, como Honorio de Autun, la planta cruciforme muestra a los fieles la imagen del Crucificado, siendo su cabeza el ábside (punto en el que Dios desciende sobre el altar), el crucero su corazón, sus brazos el transepto, la nave mayor su cuerpo y los pies la entrada al edificio; las proporciones del templo constituyen así el vivo reflejo de la perfección divina, puesto que Cristo Hombre, como ser humano, está hecho a imagen y semejanza de Dios.

Igualmente, durante los tiempos iniciales del cristianismo, la planta en forma de cruz se relacionaba con el nombre del primer humano, *Adam*, cuyas cuatro letras corresponden a la inicial de cada uno de los cuatro puntos cardinales en griego: *Anatole* (Oriente), *Dysis* (Occidente), *Arktos* (Norte), *Mesembria* (Sur), a los que miran los cuatro brazos de la cruz.

Para el esoterismo, la planta de cruz latina se asemeja al crisol alquímico u hornillo de atanor, que se relaciona con el cuerpo humano porque en el interior de dicho aparato se produce toda una serie de transformaciones, como las que experimenta el espíritu del hombre cuando penetra en una catedral:

> [...] La cruz es el jeroglífico alquímico del crisol (*creuset*), al que se llamaba antiguamente [en francés] *cruzoz*, *crucible* y *croiset*... Efectivamente, es en el crisol donde la materia prima, como el propio Cristo, sufre su Pasión; es en el crisol donde muere para resucitar después, purificada, espiritualizada, transformada.
>
> *El misterio de las catedrales*
>
> Fulcanelli

Por último, el ábside sobre la cabecera forma una imagen como la de la Cruz de la Eternidad (cuya parte superior es semicircular) que portaban en su mano los dioses egipcios para indicar su carácter inmortal, el mismo que adquiere el cristiano que penetra en los misterios del Verbo.

En su afán por el conocimiento, los maestros de obra acudieron a la lógica de las proporciones para construir las vastas, enormes, catedrales, en un gran alarde técnico. El origen de estos cálculos, cuyo manejo otorgaba una gran autoridad frente a terceros, está en la cultura árabe que, conjugando la Antigüedad clásica y la sabiduría hindú, desarrolló fórmulas aritméticas

algebraicas. A esos conocimientos se tuvo acceso gracias a la traducción al latín y a la lengua romance de textos árabes en la Escuela de Traductores de Toledo.

Las proporciones geométricas están basadas en el círculo, el triángulo y el cuadrado y sus rotaciones. Entre ellas, una de las más usadas, como indica el historiador y novelista José Luis Corral, era la equivalente al radio desde el lado de un cuadrado a su diagonal, es decir, 1:√2 (1:1,41). También se utilizaba el radio áureo (1:1,62), derivado del cuadrado; o respecto al triángulo, la relación entre la mitad de la longitud de un lado y su altura (1:1,73).

No obstante, tan matemáticas proporciones no se mantuvieron siempre con exactitud durante la construcción de tan vastos edificios. Los maestros de obra, a petición de los obispos o por iniciativa propia, introdujeron cambios en los trazados abriendo capillas o realizando modificaciones en planta por necesidades de todo tipo: económicas, materiales y urbanísticas, puesto que las catedrales —al contrario de como las vemos hoy día, en espacios despejados— se hallaban inmersas en el abigarrado caserío urbano. Se buscaba el efecto sorpresa, la visión de golpe, puesto que el camino se efectuaba a través de intrincadas callejuelas desde las que solo se observaban perspectivas parciales del edificio, lo cual, psicológicamente, constituía un acicate en el ansia por llegar a admirar entera la esperada catedral.

La principal referencia bíblica para los constructores de las catedrales fue el templo de Salomón, tal como muestran las ilustraciones realizadas por el pintor francés Jean Fouquet en el siglo XV para el manuscrito *Antigüedades judías*, que se conserva en la Biblioteca Nacional de París, obra del historiador judío del siglo I Flavio Josefo, en el cual se representa la edificación del primer templo de Jerusalén a comienzos del I milenio a. C., todo recubierto de oro, según el Antiguo Testamento, excepto la parte superior, que es la que aún está en obras; el formato del edificio responde a una catedral gótica, sin torres, probablemente la de Tours (patria chica del ilustrador), que en aquel tiempo aún carecía de ellas. El valor del documento está también en los detalles. Fouquet aprovecha para mostrar el desarrollo de las obras según tenía lugar en su tiempo: mientras Salomón discute sobre el proyecto con el *magister operis*, los canteros trabajan las grandes piedras en el suelo y después las elevan por medio de poleas hasta el último cuerpo; un profesional (el agrimensor) representado con turbante y tez oscura alude, probablemente, a las distintas procedencias de las cuadrillas que llevaban a

cabo estos colosales proyectos. La representación de los trabajos de los artífices se observa en una vidriera de la catedral de Chartres, en la que aparecen los talladores de piedra en plena faena, así como en la ilustración del texto sobre Girart de Roussillon (s. XIV), donde se ve una pormenorizada muestra de los diversos trabajos necesarios para este tipo de construcciones.

La tribuna a los pies del templo, desde la que el monarca asistía al culto en épocas anteriores, desaparece. Encima de los arcos, que sobre grandes pilares dividen las naves, se construye, abierta en el mismo muro de la nave central, una estrecha galería —para el paso de una persona— denominada triforio porque está formada por vanos de tres huecos. También desaparece la tribuna de los templos románicos, que era como un segundo piso sobre las naves laterales construido con el fin de aumentar el espacio disponible en el interior del recinto, además de servir como contrarresto para los empujes de la gran nave central. En la arquitectura gótica ya no es necesaria porque los arbotantes transmiten directamente el peso de las altas bóvedas pétreas de la nave mayor hacia los contrafuertes, si bien el triforio aún es ciego; no así en Reims y en León, donde se abre al exterior por medio de vidrieras y al interior a través de arquerías, dando lugar al claristorio.

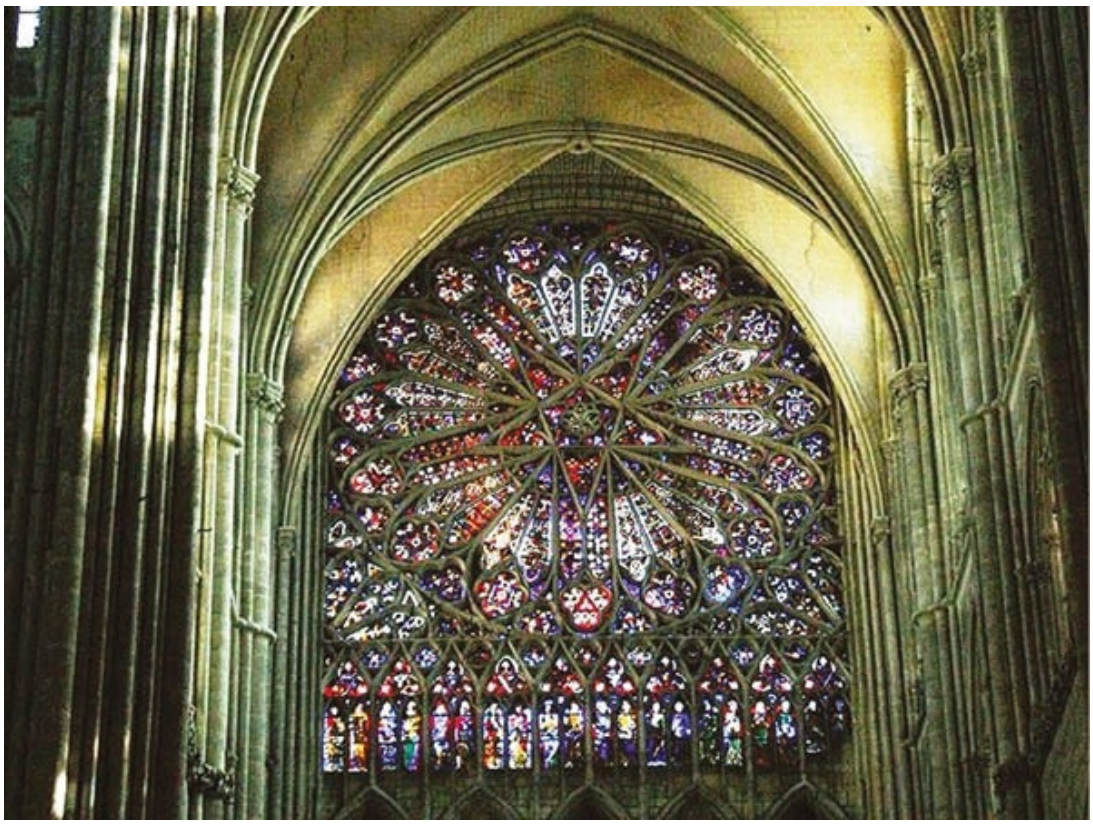
En el crucero, sobre cuatro arcos torales, se levanta una torre, denominada cimborrio o cimborio, que soporta la gran bóveda que cierra este espacio simbólico: la unión del cielo y la tierra, representado el primero por la cubierta circular y la segunda por el cuadrado que se forma en la intersección de ambos brazos de la cruz, relacionado con los cuatro puntos cardinales, uno en cada uno de sus lados.

El tránsito del círculo al cuadrado se realiza a través del octógono que se forma al disponer trompas o pequeñas bovedillas cónicas en cada uno de los cuatro ángulos a fin de que la cubierta circular encuentre apoyo a lo largo de toda su circunferencia. De este modo, los puntos cardinales simples (N, S, E y O) y también los compuestos (NE, NO, SE, SO) quedan reflejados en el edificio, así como las ocho direcciones que corresponden a los ocho vientos tradicionales, cuyo simbolismo reside en que se identifican con la atmósfera, que hace de intermediaria entre cielo y tierra, entre lo espiritual y lo material.

Las bóvedas caladas permiten un torrente de luz celestial proveniente del supremo hacedor, del arquitecto del universo, a quien comienza a representarse con escuadra y compás porque se considera la geometría el punto de partida para el establecimiento de las proporciones góticas y, por ello, las figuras geométricas básicas están impregnadas de un fuerte

simbolismo. El compás y la escuadra, junto con la regla y la vara de medir, eran los utensilios básicos para efectuar los diseños y, asimismo, son los símbolos de la francmasonería o masones libres (*free masons*), considerados descendientes directos de los constructores.

A los pies del templo, flanqueado por dos torres de planta cuadrada —primero mochas, luego rematadas en pirámide y con el transcurso del tiempo coronadas con calados chapiteles— se halla el hastial central, en cuyo piso bajo se abre el pórtico, formado generalmente por tres portadas abocinadas que corresponden a cada una de las tres naves catedralicias, coronándose con agudos gabletes que incitan el impulso visual ascendente. En ellas se despliega la decoración a base de imágenes, originalmente policromadas, que constituían una Biblia en piedra.



Fenestral de fuego es el nombre con el que se conoce al enorme rosetón de la catedral de Amiens que ilumina el brazo norte del crucero, un símbolo esotérico desarrollado a partir de una estrella flamígera de cinco puntas o pentalfa —de origen pitagórico—, formada por cinco alfas mayúsculas unidas.

Encima del pórtico se abre el gran rosetón central como una inmensa rueda con sus radios realizada en tracería de piedra calada, cerrada con vidrieras polícromas al objeto de iluminar con los colores de la naturaleza el interior de la nave mayor. Para el esoterismo, el rosetón representa el fuego:

sus radios son como las llamas que actúan sobre la materia produciendo vibraciones.

Una galería, adornada generalmente con estatuas, remata este cuerpo.

La catedral: Nueva Jerusalén celestial

Una iglesia cristiana, de la cual la catedral es su máximo exponente, representa la interacción entre el cielo y la tierra.

En una miniatura de la *Bible Moralisée* (h. 1220) se muestra el paralelismo espiritual y tipológico entre Salomón orando en su templo —representado como la mezquita de la Cúpula de la Roca, que algunos judíos tuvieron por otro templo salomónico— y Cristo como sumo sacerdote en el nuevo templo: la catedral gótica.

El tabernáculo de Moisés y el Templo de Salomón —incluso el arca de Noé—, cuyas proporciones reflejaban la armonía divina como una estampa del cielo, constituyen los puntos de partida teológicos para la concepción del recinto cristiano, de acuerdo con la descripción del profeta Ezequiel sobre el templo celestial y la visión de san Juan en el Apocalipsis sobre la Nueva Jerusalén: «de oro puro, como cristal transparente».

La catedral está configurada como una ciudad sagrada (*Civitas Dei*, «ciudad de Dios»), la *imago mundi* («el cosmos»), en la cual la presencia del Redentor se materializa a través de la Sagrada Forma del altar, donde se rememora su santo sacrificio por medio de la eucaristía y se recrea la Jerusalén celestial descrita en el Apocalipsis (21). A esta ciudad de puertas perladas se llega tras un largo peregrinaje en la tierra; es la ciudad nueva que aguarda a los cristianos en el otro mundo al final de los tiempos. La ciudad santa, el cosmos divino, desciende del cielo al interior de la catedral gótica, su máxima encarnación, donde se hace visible en todo su esplendor. Así, respecto al coro gótico de la abadía de Saint-Denis, el abad Suger decía lo siguiente:

> En el centro se alzan doce columnas, correspondientes al número de los apóstoles, y otras tantas en las naves laterales para significar el número de los profetas; ellas sustentan en alto el edificio, según las palabras del apóstol que edifica en espíritu: edificad sobre los cimientos de los apóstoles y de los profetas, sobre el mismo Jesucristo como piedra angular.

Para el historiador del arte austriaco Hans Sedlmayr, «no es el Gótico el que genera la catedral gótica, sino la catedral la que genera el Gótico». Por su

parte, el arquitecto e historiador alemán Günther Binding asegura que la catedral es «en primer lugar, sitio de la Epifanía divina», donde se encuentra la «magistral armonía entre construcción, ilusión, racionalidad e ideas antiguas». Podríamos concluir, por tanto, que la catedral es una alabanza continua a Dios.

Los laberintos perdidos: andar de rodillas

Símbolos de la Nueva Jerusalén serían, para algunos autores, los mal llamados laberintos, incorporados al suelo de las catedrales. Por ello, se les daba también el nombre de camino de Jerusalén o legua de Jerusalén, ya que se consideraba que representaban a la Jerusalén celestial que descendía en ese punto a la tierra.

Se trataba de una figura geométrica de trazos en espiral, sita en mitad de la nave principal, que, para los amigos de lo esotérico y del sensacionalismo pseudocientífico, contenía un mensaje críptico o clave secreta para descifrar misterios ocultos. O bien, la piedra angular o clave de arco sobre la que se trazaba toda la estructura del edificio, aludiendo al siguiente pasaje evangélico: «Tú eres Pedro y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia» (Mt 16, 18). En ella el maestro clavaba su bastón, pues era el punto en el que consideraba que convergían las fuerzas telúricas. De ahí que muchos visitantes se adentrasen en el templo y efectuaran sucesivos recorridos con el fin de empaparse de su energía.

Para los alquimistas, que perseguían la transmutación de una sustancia en otra, ese centro era la piedra filosofal, el principio básico para lograr la conversión de metales en oro, según las enseñanzas traídas a Europa por los filósofos herméticos, seguidores del mítico Hermes Trismegisto (es decir, «tres veces grande»), dios y maestro en la religión egipcia y griega.

Más sencillo que todo eso, en el centro del dibujo estaban los nombres tanto de los promotores como del maestro arquitecto del templo y otros operarios.

Los laberintos eran como un símbolo de la peregrinación. El peregrino alcanzaba las mismas indulgencias viajando a Tierra Santa que yendo a una catedral y recorriendo descalzo o de rodillas el laberinto, que era un camino hacia la Verdad: quien lo recorriera, se salvaría.

Su origen legendario está en el mundo prehelénico, concretamente en el del Minotauro de la isla de Creta, obra del mítico Dédalo. Su liberador fue

Teseo, primero al eliminar al monstruo que lo habitaba y luego dar con la salida gracias a la *llave* proporcionada por Ariadna: un ovillo para ir devanando hilo mientras entraba con el fin de seguirlo en sentido inverso a la hora del regreso. En el mundo paleocristiano, es Cristo el liberador del género humano frente al mal.

Los diseños geométricos del laberinto, en contra de lo que su nombre indica, poco tienen que ver con el primitivo concepto de extravío con el que se relaciona ese vocablo de origen griego, ya que, respecto al de Chartres (conocido en el s. XVIII como *la Lieue*, es decir, «la liga», unidad de medida gala que comprende 1500 pasos), la salida se halla desde su centro siguiendo una línea continua que consta de un único giro, una vez efectuadas las 35 vueltas que tiene el recorrido a lo largo de sus 262 metros, que serpentean dentro de un diámetro de 12 metros, relacionables con las corrientes telúricas que existen bajo los cimientos del templo. En su centro, rodeado por un trébol de seis hojas, existió una escena, hoy perdida, que una vez más desata las especulaciones: ¿Teseo y el Minotauro?, aunque bien pudiera aludir a la Nueva Jerusalén, como hemos dicho al principio.

El siglo XVIII, en su racionalismo laicista no exento de ignorancia, optó por destruir casi todos los laberintos. Entre los que se conservan, además del de Chartres, destacan los de Poitiers, Auxerre y Bayeu; de otros solo quedan las trazas (Sens, Reims, Amiens), contenidas en el álbum del maestro Villard de Honnecourt (activo entre 1220-1240), pero sabemos que en ellos se hallaban escritos los nombres de los artífices que intervinieron en la construcción.

Dicho cuaderno, compuesto por treinta y tres pergaminos con dibujos y comentarios a los mismos, conservado en la Biblioteca Nacional de París, abarca todos los procesos de la obra, labores escultóricas incluidas, especialmente de la catedral de Reims y de las de Laon, Chartres, Vaucelles, Meaux y Lausana. Entre su temática destacan los motivos religiosos, simbólicos, humanos y animalísticos, basados en formas geométricas básicas. Arquitectónicamente, se observa el diseño de un ábside con doble deambulatorio al que se abren capillas radiales; asimismo, algún dibujo muestra elementos de albañilería y carpintería, la aplicación práctica de la plomada y el tendel, el diseño de máquinas elevadoras y los cálculos necesarios para la construcción de un arco apuntado, además de una espiral de Arquímedes para el diseño de volutas. A pesar de tan pormenorizados dibujos, no existe constancia de obras ejecutadas bajo la dirección de su autor, salvo la

iglesia abacial de San Quintín, que se le atribuye.

Los laberintos terminaron pasando al mundo civil para formar parte de los juegos urbanísticos en los trazados de los jardines.

La numerología campa por el templo

En una época dominada por la superstición, los maestros de obra quisieron expresar mensajes crípticos a través de la simbología de los números, algo que tiene sus raíces en la tradición bíblica, donde las cifras se repiten insistentemente. Por ejemplo, cuarenta cuando se pretende expresar cantidades elevadas (40 días de ayuno, 40 años en el desierto). Los números simbólicos más empleados, así como sus principales significados, son los siguientes:

- El número tres:

  – las tres personas de la Santísima Trinidad;

  – los tres atributos divinos (omnipotencia, omnipresencia y omnisciencia);

  – las tres virtudes teologales (fe, esperanza y caridad);

  – los tres Reyes Magos;

  – las tres cualidades del universo: tiempo (pasado, presente y futuro), espacio (largo, ancho y alto) y materia (sólido, líquido y gaseoso); y,

  – las tres materias del Trivium: Gramática, Retórica, Dialéctica.

- El número cuatro:

  – los cuatro evangelistas;

  – las cuatro virtudes cardinales (templanza, prudencia, justicia y fortaleza);

  – los cuatro elementos primigenios: aire, agua, tierra y fuego;

  – los cuatro ríos del Paraíso (Pisón, Guijón, Tigris y Éufrates);

  – los cuatro puntos cardinales: Norte, Sur, Este y Oeste; y,

  – las cuatro materias del Quadrivium: Aritmética, Geometría, Música y Astronomía.

Numerología en la fachada principal de la catedral de León. El tres se observa en sus tres elementos (dos torres y un hastial central) y en sus tres portadas, que dan a tres naves. El cuatro, en los cuatro ventanales bajo el rosetón, que sumados a los tres elementos de cualquiera de ellos (dos lancetas y una roseta) aluden a la simbología del número siete; multiplicados (cuatro por tres) o sumados todos, a la del doce. Foto del autor.

- El número siete:

– la unión de cielo (el tres: la Trinidad) y tierra (los cuatro puntos cardinales);

– los siete días de la Creación;

– las siete palabras de Cristo en la cruz;

– los siete sacramentos;

– los siete sellos del Libro de la Vida;

– las siete copas, las siete trompetas, las siete cabezas de la serpiente

del Apocalipsis;

– los siete brazos del candelabro hebreo;

– las siete notas musicales;

– las siete maravillas del mundo antiguo;

– las siete artes liberales (Trivium y Quadrivium);

– los siete colores del arco iris; y,

– los siete días de la semana, asociados a los siete metales alquímicos: oro (domingo), plata (lunes), hierro (martes), mercurio (miércoles), estaño (jueves), cobre (viernes) y plomo (sábado).

- El número doce:

  – las doce tribus de Israel;

  – los doce apóstoles;

  – los doce meses del año; y,

  – las doce constelaciones del Zodiaco.

El *magister operis*, a veces analfabeto, utilizó esta numerología para expresar mensajes simbólicos a lo largo del templo, como se puede observar, por ejemplo, en la *Pulchra Leonina* (la más francesa de nuestras catedrales), tanto en su exterior como en su interior:

- El número tres:

  – El templo tiene tres fachadas (occidental, meridional y septentrional), las dos primeras con tres portadas.

  – La fachada principal consta de tres elementos: un hastial y dos torres laterales.

  – Hay tres parteluces: uno en cada fachada.

  – Tiene tres rosetones: uno en cada fachada.

  – Hay tres naves: la central, la del evangelio y la de la epístola.

  – El triforio consta de tres huecos.

  – Las vidrieras se escalonan en tres pisos temáticos: terrenal, humano y divino.

– Los ventanales de los tres hastiales y los del ábside y sus capillas están formados por tres huecos: dos lancetas y una roseta.

– Las tres rosetas de cada ventanal lateral constan de tres lóbulos (trilobuladas).

- El número cuatro:

  – La torre norte tiene cuatro vanos en cada uno de sus cuatro lados.

  – La torre sur tiene ocho vanos en dos pisos: 8/2 = 4.

  – En cada fachada corren cuatro ventanales.

  – La bóveda del crucero están sostenida por cuatro arcos torales.

  – Las bóvedas de crucería son cuatripartitas (4 ojivas).

- El número siete:

  – La suma de los cuatro ventanales de cada fachada más los tres huecos de cada uno es siete.

  – La suma de las tres rosetas más las cuatro lancetas de cada ventanal es siete.

- El número doce:

  – El producto de los cuatro ventanales de cada fachada por los tres huecos de cada uno es doce.

  – El producto de las tres rosetas por las cuatro lancetas centrales de cada ventanal es doce.

  – Doce pétalos o radios nacen del rosetón de la fachada principal.

Numerología en la catedral de León. La serie de tres ventanales, al igual que las tres rosetas que hay en cada uno, es una alusión a la simbología del número tres. Las cuatro lancetas aluden a la simbología del número cuatro. Sumados con las rosetas, representan la simbología del número siete; multiplicados, la del doce. Foto del autor.

Si la catedral es como una tabla numérica compuesta de simbología, no podía faltar en su planta la perfección matemática, simbolizada para los pitagóricos en la *tetrarkys* o suma de los cuatro primeros números, cuyo resultado es diez:

- el uno son los pies del templo;
- el dos, el crucero;
- el tres, el altar; y,
- el cuatro, el ábside.

A partir de estos puntos, que eran los primeros que los maestros de obra marcaban, se obtenían el resto de las proporciones del edificio a lo largo, ancho y alto.

El polícromo esplendor de los muros de cristal

Los magnos templos, adornados en el exterior con estatuas y relieves policromados, necesitaban el esplendor interno. En los muros, carentes de función constructiva, pues el peso de la cubierta se desvía hacia los pilares a

través de los nervios, se abren grandes ventanales para que penetre la luz, que representa la majestad divina, la luminosidad de la Jerusalén celestial: la Resurrección. En las fachadas, grandes rosetones calados con vidrieras polícromas —de doble simbología: el sol, Cristo; la rosa, María— introducen en el recinto sagrado el espectáculo de la Creación.

La trasposición de la luz natural, hija de la Luz Divina, *Lux Vera*, al interior del templo fue la gran obsesión de los promotores del Gótico. El primer entusiasta, místico de la luz, fue el abad Suger de Saint-Denis. Dios es luz (*EGO SVM LVX MVNDI*, es decir, «yo soy la luz del mundo»), tal como se manifestó Jesucristo ante los atónitos ojos de Pedro, Juan y Santiago el Mayor durante la Transfiguración en el monte Tabor, triunfante sobre las tinieblas. «La Tierra estaba confusa y vacía y las tinieblas cubrían la luz del abismo […] Dijo Dios: "Haya luz"; y hubo luz. Y vio Dios que la luz era buena, y la separó de las tinieblas…» (Gn 1: 1-4).

Al contrario que en los templos románicos, donde la oscuridad, según la religión cristiana, facilitaba la meditación, la vida interior necesaria para comunicarse en espíritu con el Padre, la catedral, el cielo en la tierra, para los fieles, es el reino de la luz divina, que a través de la iluminación del alma les conduce hacia Él. Como una revolución, los tiempos lúgubres de aquellos oscuros muros que cerraban los templos románicos quedaron atrás. El reino de los cielos, para los cristianos, es el reino de la luz, que en sí misma constituye un milagro del creador, ya que, siendo materia, es capaz de traspasar los cuerpos sin romperlos; por ello, es menester introducirla en los recintos sagrados, en los cuales se da culto al ser omnipotente.

Esta premisas cristianas estaban en consonancia con las ideas neoplatónicas —la luz es realidad; la sombra, deformación—, que durante esta época se estudiaban en la Universidad de París, la más representativa del pensamiento contemporáneo, como expresó, entre otros, uno de sus mejores estudiantes, el franciscano san Buenaventura (1218-1274): «La luz del sol eterno, esa luz es la naturaleza común que se encuentra en todos los cuerpos», es Dios.

Cuestión aparte fue qué tipo de luz es la que muestra la iluminación divina. Para san Bernardo de Claraval estaba claro: la luz blanca, pura, sin tonalidades, reflejo inmaculado del Altísimo. Pero el Gótico ganaría la partida al cisterciense: fue la luz polícroma filtrada por los vidrios de color la que inundó el interior de los inmensos templos catedralicios, creando una atmósfera espiritual; y en sus paneles se desarrolló un completo programa

iconográfico.

La figura fundamental en este triunfo de la luz-color fue el ya mentado Suger de Saint-Denis. Para la construcción de la cabecera de la iglesia, apoyado en los logros técnicos de la época, hizo eliminar casi por entero los muros de piedra para rellenarlos de vidrio y luz (que es llenarlos de Dios) y, emulando a Carlomagno, que mandó cubrir los de la Capilla Palatina de Aquisgrán «con oro y colores preciosos», dispuso el triunfo del color sobre la simplicidad del blanco.

Si el Dios del Románico había sido duro y severo, inflexible y amenazante, rezado por aquellos monjes negros en templos recónditos de gruesos muros y escasos vanos, en los que se escuchaba la monodia del gregoriano, los monjes blancos del Císter hablaban de un Dios exigente, pero compasivo, que también es alegría. Las catedrales, ligeras de piedra, eran el marco idóneo para el espectáculo polícromo de la luz, la *Lux Vera* (Dios), mientras el canto polifónico recordaba el coro de ángeles alabando al Señor. Su máxima expresión fue la capilla de música de Notre-Dame de París, donde se desarrolló durante los siglos XII-XIV la *Nova Cantica*, en la que destacó el compositor Perotin.

Nada mejor que el arte de la vidriera para completar aquellos recintos sagrados, reflejo del cielo. Ignorantes de las propiedades terapéuticas de los vitrales, que no dejan pasar los rayos ultravioletas del sol, muchos lisiados, a fuerza de permanecer días enteros en el interior de la catedral, terminaron gozando de las propiedades benefactoras del astro rey y no pocos recuperaron la salud.

Los maestros vidrieros se agrupaban en gremios; el suyo y el de los pintores era el de san Lucas.

La técnica de las vidrieras, que no fue una invención gótica, puesto que se han conservado algunos ejemplos anteriores, consiste en engarzar piezas de vidrio, polícromas o no, mediante una red de plomo o emplomado, como recoge el *Diversarum Artium Schaedula*, del monje alemán Teófilo (h. 1100). Se trataba de un procedimiento muy minucioso; primero había que hacer a escala reducida un boceto en cartón del motivo que se iba a realizar en vidrio; después se adaptaba a las medidas del ventanal y se cortaban los vidrios a tamaño. Posteriormente estos se pintaban con grisallas y se cocían al horno a altas temperaturas para fijar los colores; las grisallas daban la posibilidad de perfilar los dibujos sobre el vidrio con efectos de claroscuro y sombreados.

Por último, se emplomaban los vidrios para evitar su dilatación y contracción con la temperatura, que puede alcanzar los 65 ºC en el rosetón, y se procedía a asentar la vidriera en su lugar.

Las primeras vidrieras se realizaron en Francia durante la época de transición al Gótico, aunque se conservan pocas de ese momento, entre ellas las de Saint-Denis. Poco después se elaboraron las de las catedrales de Le Mans (la Ascensión), Poitiers (la Crucifixión) y Bourges. En ellas predomina el preciosismo decorativo. En general, la disposición de las escenas es de abajo a arriba para facilitar la lectura visual.

Las mejores muestras francesas están en la catedral de Chartres a lo largo de más de 2500 m^2 de superficie. Los primeros vitrales, realizados entre 1150 y 1155, se perdieron en el incendio de 1194; se conservan el del árbol de Jesé sobre la fachada occidental, los de la vida de Cristo y la de Nuestra Señora la Bella, en la cabecera, que sigue el modelo *Theotokos* y en su colorido maravilla el azul cobalto, logrado por un método de fabricación que aún se ignora. En el siglo XIII se produce el esplendor con un estilo monumental y el empleo de rojos y azules, que combinados dan preciosos tonos púrpura. Destacan los rosetones de las fachadas norte y sur, consagrados respectivamente a la majestad de la Virgen y de Cristo, elaborados con vidrios de pequeño tamaño. Hay vitrales dedicados a los santos patronos de los gremios donantes en la construcción del templo: escultores, cambistas, peleteros, etcétera.

En Notre-Dame de París destaca el rosetón del hastial sur, realizado entre 1220 y 1230, dedicado a la vida de Cristo.

En la Santa Capilla de París, cuyos muros son solo cristal —como un edificio funcionalista actual—, se observa, frente al monumentalismo y hieratismo de Chartres, una tendencia a lo narrativo y expresivo, con abundantes escenas del Antiguo Testamento y el empleo, en cuanto al colorido, de un mayor número de tonalidades, lo que da lugar a vidrios muy luminosos por la disminución del grosor.

Vidrieras del ábside de la catedral de León. En el centro, donde ilumina el sol cuando amanece, el árbol de Jesé, que simboliza la gracia y representa la unión entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. Foto del autor publicada por gentileza del deán.

Desde Francia el arte de la vidriera se extiende por Europa durante el siglo XIII. Una de las mejores muestras es la catedral de León, que posee 1800 m^2 en 737 vidrieras elaboradas desde fines del siglo XIII, al que corresponden los grandes ventanales de la nave norte, el primer gran ventanal del lado derecho en el costado sur y el gran rosetón de poniente, muy reformado en el siglo XIX. Escalonadas temáticamente en tres pisos (el primero, referido al mundo terreno: vegetación y fauna local; el segundo, al mundo humano; y el tercero, en los vitrales altos, al mundo celestial), el espectador viaja en la curva del sol desde la frialdad de la mañana, plasmada en los tonos azules del costado norte —dedicado al Antiguo Testamento—, pasando al mediodía por la cabecera —donde el árbol de Jesé simboliza la gracia—, hasta el costado meridional, donde, en tonos cálidos, aparecen personajes del Nuevo Testamento, que vieron ya la luz. A poniente, el sol de la tarde ilumina el gran rosetón central, donde María en majestad, rodeada por doce ángeles músicos, simboliza el triunfo de la Iglesia.

Del siglo XIII es la vidriera de *La cacería*, y también las firmas de artistas franceses como Domingo, Adam y Fernand Arnol y Pedro Guillermo. A partir del siglo XIV, con la novedad del amarillo plata trabajan Juan de Arquer,

Valdovín, Anequin y Nicolás Francés, autor también del retablo mayor.

En Inglaterra la influencia francesa llegó a las catedrales de York y Canterbury, si bien esta última cuenta con ejemplos algo anteriores, en los que las vidrieras se caracterizan por muchas escenas de pequeñas dimensiones, lo cual permite un mayor dinamismo en la composición.

La principal novedad del siglo XIV fue la introducción del amarillo plata, técnica originaria de Normandía, que al aplicarse sobre el blanco imita los oros de la pintura, muy utilizado por ejemplo para los cabellos y para combinaciones con el azul, con el que se obtiene un verde muy intenso. De este modo, la vidriera se acercó al arte de la pintura por su gran variedad de tonalidades cromáticas y luminosidad, pues permitía su aplicación sobre vidrios ya coloreados. De esta etapa son la iglesia de Saint-Ouen y la catedral de Estrasburgo. Entre otras características, destaca la desaparición de los medallones que enmarcaban las figuras, así como la tendencia a la disminución del cromatismo, imponiéndose las grisallas. En el siglo siguiente se realizaron muchos vitrales en tonos monocromos: el viejo sueño de san Bernardo.

Fue la época en la que cobró protagonismo la vidriera alemana en las catedrales de Friburgo —figura un panecillo *pretzel* en forma de lazo por haber estado un panadero entre los donantes— y Colonia —aunque carece de rosetón en la fachada—. A su vez, en España, continuó el trabajo de los vidrios en la *Pulchra Leonina* y en la *Dives* («rica») *Toletana* (la catedral de Toledo), pero fue en Cataluña donde, a la par que el Gótico mediterráneo vivió su época de esplendor, se desarrollaron los vitrales en el monasterio de Santes Creus (1300), así como en las seos de Gerona, Tarragona y Barcelona, además de Pedralbes.

En el siglo XV las técnicas de la pintura se instalaron también en la vidriera, apreciándose al final de la centuria, igual que el Gótico internacional de Nicolás Francés se había manifestado en la catedral leonesa, el detallismo y la minuciosidad flamenca en los bocetos de Enrique Alemán para las vidrieras de las de Sevilla y Toledo, o los de Arnao de Flandes para la Capilla del Condestable de Burgos.

La simbología del color

Aparte de un complemento indispensable en la belleza y estética, el color fue dueño de una inmensa carga simbólica. Ya en la Antigüedad, Aristóteles —revalorizado junto a su maestro Platón durante los tiempos del Gótico— había

realizado una clasificación cromática cuando estableció como básicos seis colores: amarillo, rojo, verde, azul, blanco y negro, a los que se añadía en ocasiones el violeta. Esta policromía se empleaba con contenidos simbólicos: el azul representaba la belleza, el cielo, la perfección; el rojo era el símbolo del infierno o la violencia, aunque en ocasiones también simbolizaba la fuerza y el poder; el verde, la imperfección; el amarillo, el éxtasis; etcétera.

Por otro lado, los colores contenían una carga emotiva determinada según las tonalidades dominantes. Como acabamos de ver en la catedral de León, las gamas cálidas (rojo, amarillo, ocre) se empleaban, generalmente, en las zonas del templo orientadas al mediodía, lo que producía una sensación de alegría porque ilustraban escenas del Nuevo Testamento, mientras los tonos fríos (azul, violeta, verde) se apoderaban del costado septentrional y lo teñían de tristeza porque Cristo aún estaba por venir.

Estas connotaciones se extendieron a la escultura, que, como sabemos, estuvo totalmente policromada. Así, los dos brazos del crucero, en los que se abren portadas laterales, se identificaron con los dos Testamentos de la Biblia, según se tratase del hastial norte o sur del templo, decorados con escenas alusivas a los pasajes bíblicos anteriores o posteriores a la venida de Cristo.

La simbología de los colores ha arraigado en innumerables campos del conocimiento; para los alquimistas, el rojo es el color del sol y el fuego que arrasa y purifica; el azul es el color de Venus, el planeta vespertino que lleva el nombre de la diosa del amor; el verde es el símbolo de la naturaleza, la vegetación y el agua; blanco es el color de la pureza y representa a la luna, mientras que el otro no color, el negro, simboliza la muerte a través del dios Cronos (Saturno), que mora en su palacio infernal con los personajes mitológicos vencidos, como los Titanes. El sábado, el día de Saturno, según una tradición recogida en el libro antes citado de Fulcanelli, los alquimistas medievales se reunían ante las catedrales en cofradías para continuar manteniendo celosos el secreto de su construcción. Estos artífices medievales, agrupados en talleres o corporaciones denominadas logias, habrían sido el precedente de la masonería, que surgió en Europa a comienzos del XVIII; su denominación (*maçon*) era la misma, precisamente, que en Francia se aplicaba a los maestros de obra.

MARÍA, *PORTA COELI*

Una catedral gótica es un inmenso cofre que guarda en su interior la joya que contiene el altar: el cuerpo y la sangre de Jesucristo, simbolizados en la hostia y el vino consagrados. Por ello, como relicario del cuerpo vivo del Altísimo (la carcasa que lo encierra, diríamos), la catedral presenta en su exterior un detallado programa iconográfico a base de imágenes simbólicas que anuncian el misterio de la transustanciación de las especies (el trigo y la vid) en el cuerpo y la sangre del Redentor, que junto con la Resurrección son la esencia del cristianismo.

La catedral, en su repertorio iconográfico, constituye una auténtica enciclopedia en imágenes —de las cuales, como se sabe, cada una vale más de mil palabras—, que cumple ante todo una misión moralizante. Diseñadas para ser repartidas a lo largo de las tres fachadas de las que consta el templo (occidental o principal, septentrional y meridional), anuncian el mensaje de la salvación y también los castigos eternos para quienes se hallen al margen de la fe, con los cuales no existirá la piedad y las horrendas torturas del infierno serán el justo pago por su vida disoluta. En esto el Gótico, como el Románico, no hará distingos; únicamente se apreciará un cambio en la concepción de Jesucristo juez, que ya no se presenta como un frío, severo e implacable juzgador, sino como un hombre tierno, incluso sonriente, que además de mostrar las llagas de su Pasión (Varón de Dolores) escuchará las peticiones de clemencia de su Santa Madre y de san Juan Evangelista, el discípulo amado. El Juicio Final constituye la escena principal (pórticos occidentales de Chartres y León, por ejemplo); le acompañan en el repertorio de imágenes toda la corte celestial de vírgenes, santos y apóstoles respecto al Nuevo Testamento, y patriarcas, profetas y reyes de Israel en cuanto a la Vieja Ley, buscando así la inserción del cristianismo en la tradición judaica. A su lado, la parte humana la ponen, en su vanidad, los poderosos (reyes y obispos) y, en ocasiones, la representación alegórica de los vicios y virtudes, así como de las artes y oficios. La catedral es un todo, el mundo en una maqueta de piedra y vidrio polícromos.

La escultura gótica, aunque subordinada a la arquitectura, tiene vida propia. Sus principales características estéticas son la búsqueda del naturalismo (canon estilizado, figuras que se arquean independizándose del soporte arquitectónico) y la humanización del mundo divino: los personajes

se miran y sonríen dialogando (*sacra conversazione*), transmitiendo sentimientos.

Desde que en Senlis se consagró por primera vez el pórtico de una catedral a la Virgen (1190), María empezó a aparecer en su papel de *mediatrix* (es decir, «mediadora»): en el tímpano, arrodillada ante su hijo, implorando clemencia en el Juicio Final, porque también es madre, abogada nuestra; en los parteluces como *Porta Coeli* («Puerta del Cielo») que conduce a la Jerusalén celestial, recreada a su espalda en el altar. Se la empezó a representar también como madre sufriente sosteniendo el cuerpo del hijo muerto en su regazo, lo que creó un tipo iconográfico, la Piedad, que alcanzó una gran difusión en el arte gótico, renacentista y barroco.

María es, así, según la religión cristiana trono de la sabiduría, con el hijo (la Sabiduría) en brazos bendiciendo con su mano derecha y portando en la izquierda una esfera, símbolo divino porque no tiene principio ni fin. Es reina de los cielos coronada por su hijo. Amamanta al Niño (Virgen de la Leche), que es como alimentar a la Iglesia. Virgen Blanca, con la rosa de la pureza. Virgen protectora y milagrera que apoya su mano sobre el Niño o le protege con el manto porque el mismo Dios le había confiado, según los doctores, poderes de «omnipotencia suplicante». Toda ternura, mira, se comunica y juega con su hijo. Por influencia del amor cortés, María es la gran dama, la mujer ideal que encarna todas las virtudes. *Tota Pulchra* (Cant 4,7), *Gratia plena* (Lc 1,28).

Copia al punto, obra de Andrés Seoane, de la estatua original de la Virgen Blanca en el parteluz de la portada principal de la *Pulchra Leonina*. María, *Porta Coeli*, sonriente, invita amablemente a pasar al interior del templo: la Nueva Jerusalén celestial. Foto del autor.

Ella es la nueva Arca de la Alianza que guardaba las Tablas de la Ley, el maná y la vara de Aarón (Dt 10,5; Heb 9,4; Éx 16,32-34 y 40,20; Nú 17,22-26), y guarda en su seno a Cristo.

Encaramados en Notre-Dame, los monstruos vigilan París mientras las sombras de la noche van extendiéndose sobre la ciudad del Sena. Foto de Marta Pastor.

En la extensión del culto a la Virgen tuvo mucha importancia una obra muy divulgada en la Edad Media, la *Leyenda Dorada*, escrita hacia 1280 por el fraile dominico italiano Jacobo de la Voragine, en la que se recogen episodios procedentes de los evangelios apócrifos, como el Pseudomateo o el Protoevangelio de Santiago. Asimismo, logró popularidad el libro *Milagros de Nuestra Señora*, obra de Gautier de Coincy, que en España se conoció a través de las *Cantigas* del rey Alfonso X el Sabio.

En los tímpanos, junto a las escenas de la vida de la Virgen, predominan las del Juicio Final. Las arquivoltas, con sus figuras orientadas hacia la clave del arco en lugar de guardar la disposición radial típica del Románico, se pueblan de personajes bíblicos: vírgenes, profetas, patriarcas, apóstoles, santos.

El parteluz, además de la figura de María, *Porta Coeli*, puede presentar a Cristo o algún santo divinizado, o bien obispos (Froilán en León, Mauricio en Burgos).

No son ajenos los temas profanos, sino más bien abundantes en variedad de personajes (reyes, artesanos, trovadores, pueblo llano en sus oficios), así como del bestiario (real y fantástico), cuyo apogeo había tenido lugar en el arte románico, pero se siguió manteniendo durante el Gótico, con numerosa presencia de seres teriomórficos, entre los que destacan las gárgolas de desagüe en las cornisas. Por los pórticos, encima de ellos en friso, e incluso

coronando torres y fachadas, trepan las imágenes con su lenguaje simbólico.

En la escultura gótica se distinguen cuatro etapas, que corresponden a las cuatro fases o corrientes estéticas de las que consta todo estilo artístico: fase inicial o arcaica de gestación; fase clasicista de plenitud y armonía; fase manierista, que en su virtuosismo rompe con la serenidad y el equilibrio anterior; y fase recargada o barroquizante, que, en un delirio decorativo que persigue la complicación teatral del estilo (el más difícil todavía), termina agotándolo y provocando el surgimiento de otro que, tornando a la serenidad, inaugura una nueva etapa de la historia del arte.

- La primera etapa (segunda mitad s. XII y ppios. s. XIII) se denomina protogótica o de iniciación y cabalga sobre la última etapa del arte románico o tardorrománica. Las figuras comienzan a independizarse del marco arquitectónico que las alberga. Algunas actitudes continúan siendo solemnes, pero gestos y posturas abandonan la rigidez geométrica románica y adoptan una humanización que las acerca al observador; quieren comunicar con él, captarle diríamos, a través de una sencillez que para nada transmite el temor a lo sobrehumano que propagaba el Románico. En esta fase se encuadra el Pórtico Real de Chartres, ejemplo de transición de las formas románicas a las góticas.
- Avanzado el siglo XIII tiene lugar la fase clasicista: las figuras se llenan de naturalismo y efectos pictóricos, con presencia de las características sonrisas, que además de plasmar los «cuerpos espiritualizados» (a salvo del dolor) de los resucitados, según la teología franciscana, transmiten humanidad y cercanía frente al distanciamiento de lo divino que se vivió hasta la última fase del Románico. Cristo Hombre se manifiesta al mismo tiempo que Cristo Dios, es comprensivo, humano, y como Él, el resto de personajes sacros. Los artistas ya no buscan lo solemne, sino lo emotivo a base de transmitir sensaciones: dolor, placer, alegría, ternura, simpatía. Ejemplos de este período se observan en el *Ángel de la Anunciación* de Reims o en la *Virgen Dorada* de Amiens. En España cabe destacar la *Virgen Blanca* de la catedral de León, la joven Madre con el cabello suelto (símbolo de virginidad) y sonrisa en los labios, que con el Niño en el brazo aguarda a los fieles desde el parteluz.
- A principios del siglo XIV se impone el alargamiento y ondulación de las sonrientes figuras, que se arquean buscando plasticidad tanto en posturas como en pliegues y ropajes; se trata de un virtuosismo ajeno al

idealismo, la armonía y la serenidad clasicista, que indica una nueva corriente estética: el manierismo.

- Durante el siglo XV se producen la exageración de las formas, tanto en arquitectura como en escultura, y el predominio de lo decorativo u ornamental sobre lo arquitectónico. Es la etapa barroquista del Gótico, que termina por agotar el estilo para abrir el camino a la serenidad, armonía y equilibrio del arte renacentista, que a su vez contó en su final con otra fase manierista que desembocó en el arte Barroco, que también se agotó por sí mismo para dar lugar al equilibrio neoclásico. Y así, la rueda de la historia del arte prosigue su rumbo.

La *Coronación de la Virgen*, sobre el pórtico occidental de la catedral de Reims. Copia del original. Ejemplo de la fase clasicista de la escultura gótica.

4

El Gótico, imparable por todo el continente (ss. XIII-XIV)

LA TRANSICIÓN QUE VINO DE FRANCIA

Fue en la llamada Île de France (región cercana a París) donde se definió el nuevo lenguaje arquitectónico que se conoce como arte ojival. Tradicionalmente se ha venido considerando como primer edificio gótico la iglesia de Saint-Denis, al norte de París, cuya reconstrucción comenzó con la sustitución de la fachada occidental hacia 1135. La primera piedra de su cabecera se colocó el 14 de julio de 1140, según planos del abad Suger (1081-1151). ¡Quién iba a imaginar que seis siglos y medio más tarde esa misma fecha, por mor de los asaltantes de la bastilla durante la Revolución de 1789, se establecería como la Fiesta Nacional de Francia! Las obras en la nave y el transepto no se iniciaron hasta casi un siglo más tarde (1231).

Fachada principal de Notre-Dame de París. Flanqueada por dos torres cuadradas, presenta triple pórtico rematado por figuras en friso sobre el que se abre un rosetón entre dos grandes ventanales; encima corre una arquería. Foto de Alfredo Galindo.

El modelo fue pronto imitado en la catedral de Senlis (h. 1150). Algo anterior es la de Sens, que puede considerarse la primera catedral gótica. Le siguen las de Notre-Dame de Noyon (h. 1150), Raon y Laon (1155), cuya fachada queda ya inmersa en el cuerpo del templo y deja de apreciarse como un bloque autónomo al estar integradas sus torres en el edificio desde la planta baja, mientras en Saint-Denis se hallan superpuestas.

Edificada sobre una primera catedral románica —y esta a su vez sobre la basílica de Saint-Étienne (528), que ocupaba los restos del templo romano dedicado a Júpiter, asentado sobre un primitivo lugar de culto celta que existió en la antigua Lutecia—, Notre-Dame de París (1163) tuvo en el obispo Maurice de Sully al gran impulsor de sus obras. La piedra angular la colocó el papa Alejandro III. Consta de cinco naves, doble girola y crucero de nave única (con portada en cada uno de sus brazos), cubierto con bóvedas

sexpartitas al igual que la nave central, mientras las laterales lo hacen con ojivas simples cuatripartitas. Al suprimirse el triforio se agrandan los vanos, abriendo espacio para las vidrieras. Un enorme rosetón entre dos grandes ventanales y pórtico triple sobre el que corre una galería de estatuas (rehechas porque las turbas revolucionarias derribaron las originales al creer que representaban a los reyes absolutistas cuando era a los de Judá) se abren en la fachada principal, flanqueada por dos torres cuadradas.

Declarada templo y sala de fiestas de la diosa Razón (1792), terminó abandonada y los pájaros hicieron nido en su interior hasta que fue adecentada para la coronación de Bonaparte (1805). Restaurada por Viollet Le Duc y Lassus en 1844, la Comuna de París volvió a cebarse con el monumento como si atacando el arte, que es inmortal, se borrara la historia.

EL GÓTICO CLÁSICO Y RADIANTE FRANCÉS

Durante la fase clásica del Gótico (s. XIII) se edificaron las catedrales de Chartres (1194), Amiens (1220) y Reims (1221), las tres de crucero escasamente marcado, esquema que se copió en Castilla.

Vista panorámica de la catedral de Chartres. Destaca su enorme cabecera de cuatro tramos en la capilla mayor y doble girola. La orientación nordeste del templo, según el esoterismo, se debe a sus constructores templarios.

La primera, asentada sobre un antiguo *carn* o altar de piedra de los sacerdotes druidas, quedó en parte destruida por el fuego en 1134 y 1194, excepto la cripta (rehecha en 1020 a causa de otro incendio) y la fachada occidental. Presenta una enorme cabecera de cuatro tramos en la capilla mayor y doble girola, cuyas capillas radiales poseen diferente tamaño al conservarse la citada cripta dedicada a Notre-Dame-Sous-Terre. En ella se venera la imagen de una *Virgine parituriae* («Virgen del Parto»), cuyo original fue quemado en 1793 por las masas que se hacían llamar revolucionarias, que, enloquecidas, no reparaban ante el valor artístico de los bienes. La orientación nordeste del templo, según el esoterismo, se debe a los templarios —últimos constructores del monumento, aunque no lo diga así su planta en cruz latina, pues la orden emplea la forma poligonal a imitación del Santo Sepulcro de Jerusalén— para que coincida con la constelación de Virgo y atraiga las energías del cosmos.

Fachada occidental de la catedral de Amiens con triple portada bajo agudos gabletes. El cuerpo superior y las torres cuadradas fueron edificados en los siglos XIV-XV. Entre estas recorta el círculo de su silueta el rosetón central.

La de Amiens fue rehecha bajo la dirección de Robert de Luzarches en 1220, después de haber sido destruida por un incendio dos años antes; contrariamente a lo habitual, se inició por los pies para posteriormente realizarse el coro (1236-1270) y a continuación el transepto. La longitud total es de 145 metros y la altura en la nave mayor, de algo más de 42 metros. El cuerpo superior de la fachada occidental, así como las torres, se edificaron

entre los siglos XIV y XV (1366-1420). Conserva el laberinto, en el que está inscrito el nombre de su citado maestro y el de otros colaboradores. Al igual que Chartres, cuenta también con tres naves que se continúan en el crucero, destacado en planta, iluminado por un enorme rosetón (el Fenestral de fuego) y cubierto con bóveda de terceletes; posee girola única, a la que se abren siete capillas poligonales, de las cuales destaca por su superior tamaño la central.

La catedral de Reims, que debe su nombre a san Remigio (h. 436-533), obispo de Clodoveo que ungía a los reyes francos con óleos de procedencia divina —tradición conservada hasta 1825 en 33 monarcas—, presenta bóvedas cuatripartitas cubriendo las tres naves, que se prolongan en el crucero, al cual se abren tres portadas en cada uno de sus extremos, modelo que imitará en España la catedral de León. La longitud del templo es de 150 metros, y la nave mayor se eleva hasta los 38 metros. Es característica la desaparición de los tímpanos en su fachada principal (obra posterior a 1250), que se sustituyen por rosetones vidriados, tal es la exuberancia decorativa del templo en el que se coronaban los reyes de Francia.

Entre 1245 y 1248 se construyó la Santa Capilla de París, obra de Pedro de Montereau, destinada a albergar la corona de espinas de Cristo que los cruzados habían traído de Constantinopla. Sus muros, solo vidrieras, crean un ambiente celestial inundado de luz polícroma que, debido a los numerosos radios de los rosetones, ha dado lugar a que esta fase del estilo se haya bautizado como Gótico radiante, otro de cuyos mejores ejemplos es el coro de san Urbano en la catedral de Troyes, obra del maestro Langlois.

Pórtico Real de Chartres (h. 1150), compuesto por triple portada en cuyo tímpano central figura el pantocrátor rodeado del tetramorfos, iconografía típica del Románico que inicia su tránsito hacia la estética gótica, caracterizada por un naturalismo aquí todavía ausente.

Durante la segunda mitad de siglo, el Gótico se expandió por toda Francia exportando estos modelos. Incluso las obras normandas, pioneras del Gótico inglés, como las catedrales de Ruan, Séez, Lisieux, Bayeux y Coutances, muestran el influjo de la Isla de Francia. Son características de Normandía la bóveda sexpartita y las cabeceras cuadradas o provistas de girola por influencia cisterciense.

La catedral de Bourges (h. 1195-h. 1275), con sus cinco naves que insólitamente dan a otras tantas portadas en la fachada principal, se inspira en la de París. Cuenta con doble girola, al igual que la de Le Mans.

En Borgoña se dan también las bóvedas sexpartitas y las cabeceras cuadradas, como se aprecia en la catedral de Langres y en la Magdalena de Vézelay (1165-1180). Destaca también Notre-Dame de Dijon (1230-1252) y, entre los edificios gótico-radiantes, la catedral de Auxerre y la iglesia de Saint Thibault-en-Auxois.

En la región de Champaña es característica la división de la girola en tramos triangulares, cuadrados y trapezoidales a los que se abren las capillas, como en las catedrales de Troyes, Soissons (que sigue a Chartres) y Metz, e incluso en las de Nicosia y Famagusta en Chipre.

Al sudoeste existe una tendencia a la nave única, así como a la capilla mayor de planta rectangular: catedrales de Angers y Poitiers e iglesia de Notre-Dame de Le Puy.

En el Mediodía se impone el diseño de nave única y capillas laterales entre los contrafuertes por su apego a los modelos cistercienses e incluso románicos. Predomina la ausencia de girola y arbotantes en las cabeceras, tal como se aprecia en la catedral de Albi, de aspecto fortificado, en la de Perpiñán y en la iglesia de San Vicente de Carcasona.

La escultura se despliega por las fachadas

En la catedral de Chartres se produce el tránsito de las formas románicas al estilo gótico a partir de su Pórtico Real (h. 1150), de figuras estilizadas y actitudes serenas aunque estáticas y demasiado dependientes del marco arquitectónico; en el tímpano central, la iconografía clásica del pantocrátor rodeado del tetramorfos. Entre 1205 y 1235 se labran las dos fachadas del crucero, compuestas cada una, como la anterior, de tres portadas, modelo que se extendería a partir de este templo. En el pórtico norte, donde predomina la sombra, se representan escenas del Antiguo Testamento, y en el sur, en la luz del mediodía, imágenes del Nuevo Testamento indicando que Cristo resucitado ilumina al mundo. En el parteluz, acompañado en las jambas por los doce apóstoles, el Divino Maestro, cuyo rostro hace gala de un idealismo sereno que recuerda al clasicismo griego, al igual que los pliegues de la túnica, terminados como estrías de columna; además de sus pies abiertos, que descansan sobre animales apotropaicos, es de señalar su mano derecha, que, bendiciendo de través, indica la apertura a un espacio posterior. No obstante, estas imágenes aún son estatuas-columnas esculpidas en el mismo bloque, sin independencia de los marcos arquitectónicos y carentes de comunicación entre sí, como las románicas. Sobre el dintel, el Juicio Final y, en el tímpano, Cristo Juez flanqueado por la Virgen y san Juan rodeados de ángeles. La portada derecha (izquierda del observador) está dedicada a los mártires y la opuesta, a los confesores.

En Notre-Dame de París, después del terrorismo iconoclasta de los revolucionarios, las restauraciones del siglo XIX han pretendido recuperar en lo posible las imágenes que vieron los contemporáneos de los artistas que las ejecutaron. De sus seis portadas, cuatro estaban consagradas a su excelsa Patrona, entre las que sobresale la Virgen del parteluz de la fachada norte, arqueada para observar mejor al Niño al tiempo que contrarresta el peso de su

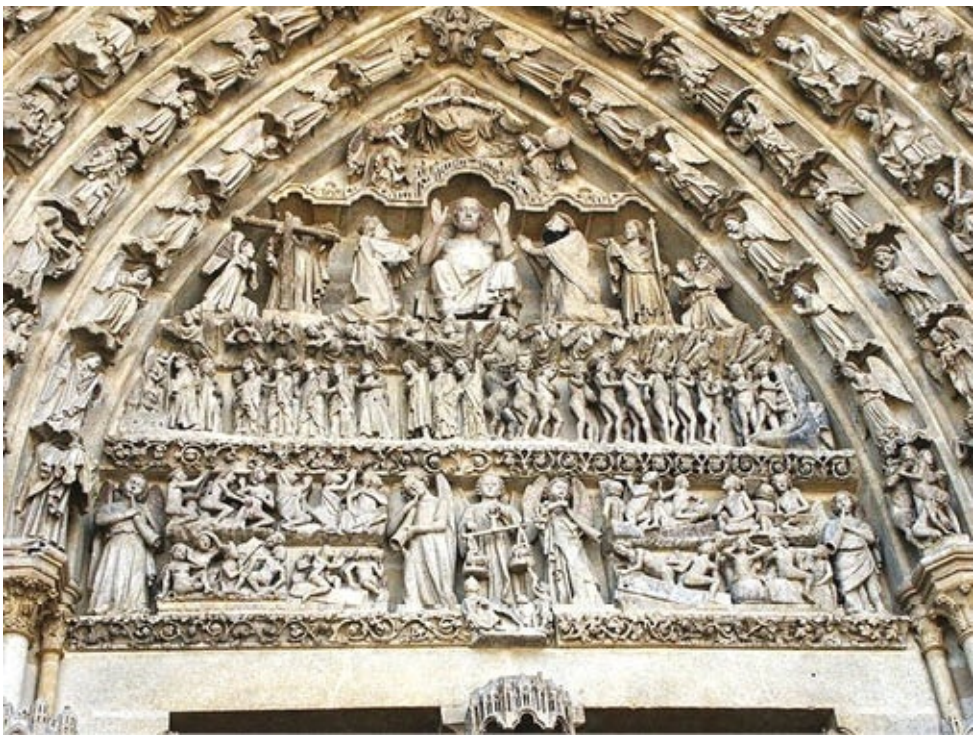
figura, denotando un modelo en marfil que se irá difundiendo.

En Reims la figura más destacable es el *Ángel de la Anunciación* con su amable y expresiva sonrisa, obra del anónimo Maestro de los Ángeles. Novedad en esta catedral es la decoración no solo al exterior de la fachada principal, sino también al interior del templo a base de estatuas dispuestas en nichos.

Catedral de Reims. Al fondo, *Ángel de la Anunciación o de la Sonrisa*, cuya expresión denota el naturalismo gótico, humano y acogedor. A su lado, dos imágenes de la Virgen, la de la escena de la Anunciación y la que hace pareja con santa Ana en la de la Visitación.

En la catedral de Amiens destaca la imagen del *Beau Dieu* («Buen Dios»), situada en el parteluz de la portada central dominando bajo sus pies las figuras maléficas del león, el dragón, la serpiente y el basilisco, símbolos respectivamente del Anticristo, del diablo, del pecado y de la muerte, tomadas del *Speculum Ecclesiae* de Honorio de Autun («Tú caminarás sobre la serpiente y el basilisco y hollarás con los pies el león y el dragón»), lo cual nos retrotrae al tímpano de la catedral de Jaca (Huesca), del siglo XI, donde

también aparecen estas figuras, aunque allí el león, ambivalente, simbolizaba a Cristo: «el León fuerte de Judá». En la portada meridional, la Virgen Dorada (h. 1290) que arquea su cuerpo contrarrestando el peso del Niño, al que sostiene en su brazo izquierdo mientras le señala con el dedo índice de la otra mano («Camino de salvación»).



Catedral de Amiens: portada del Juicio Final. En el registro superior, Cristo Varón de Dolores muestra las llagas de la Pasión entre la Virgen y san Juan, que imploran clemencia. En el inferior, la psicostasis (san Miguel pesa las almas) y ángeles trompeteros llamando a los resucitados, que caminan al cielo o al infierno según sus obras.

En el pórtico occidental se despliega un impresionante programa iconográfico a través de sus tres portadas. La central está presidida desde el parteluz por la estatua de Cristo, flanqueado en las jambas por los profetas mayores (Isaías, Jeremías, Ezequiel y Daniel) a un lado y los apóstoles al otro; en el tímpano, rodeado por cinco arquivoltas, el Juicio Final: Cristo como Varón de Dolores entre la Virgen y san Juan implorando clemencia, y san Miguel pesando las almas en el registro inferior (psicostasis), mientras ángeles trompeteros llaman a los resucitados, que caminan al cielo con los justos o hacia los tormentos infernales con los demonios, modelo que se repite en la catedral de León. La portada que da a la nave del evangelio muestra en el parteluz la estatua de san Fermín (primer obispo de Amiens) en actitud de bendecir; simboliza a la Iglesia triunfante porque a sus pies sujeta un sacerdote pagano; en el tímpano, que consta de dos pisos superpuestos, se

representan escenas de su vida; sobre las jambas, santos y mártires de la diócesis de Amiens. La portada de la nave de la epístola está dedicada a la Virgen, que ocupa el parteluz, flanqueada por escenas marianas (Anunciación, Visitación, María y Simeón) en las jambas del lado sur y por las figuras de los Reyes Magos, Herodes, Salomón y la reina de Saba en el opuesto; en el tímpano, de doble registro, la Dormición, Asunción y Coronación de la Reina de los Cielos. Entre los maestros se encuentran los de la Virgen de la Anunciación, de los Ángeles, de la Sonrisa o de la Visitación, este llamado también Maestro de las Figuras Antiguas por su relación con la escultura clásica, de cuyo estilo se le aprecia deudor, probablemente a causa de las influencias del mundo helénico que los cruzados aportaron tras la vista del Partenón, por entonces aún en buen estado. Concretamente, la figura del Dios *Prud'homme*, de la portada del Juicio Final, refleja la serenidad olímpica de una estatua de Zeus, lo que prueba las reminiscencias clásicas en el mundo medieval, no tan antagónico como pudiera parecer: la ciencia y el pensamiento medieval se deben a la filosofía griega.

En la catedral de Bourges destaca el Juicio Final en la portada central de la fachada oeste: Cristo Varón de Dolores flanqueado por ángeles y con los instrumentos de la Pasión y, abajo, la escena de la psicostasis, en la que san Miguel pesa las almas entre elegidos y condenados a diestra y siniestra, en presencia de Satanás, con la resurrección de los muertos en la escena inferior.

En la segunda mitad del siglo XIV, al ir finalizando los programas escultóricos de las catedrales, junto con la influencia negativa de la peste negra y la guerra de los Cien Años, el trabajo artístico lógicamente decayó y la escultura fue reduciéndose a encargos puntuales. El mejor ejemplo de esta fase manierista se aprecia en los relieves del Tránsito de la Virgen y su Asunción al cielo de Notre-Dame de París.

Avanzado el siglo, se dio una corriente de influencia borgoñona que buscaba el realismo y cultivaba el retrato; las figuras se llenaron de pliegues y mostraban gran patetismo, como se observa en la obra de Claus Sluter, discípulo de Jean de Marville, iniciador de esta escuela artística, que repercutió en aquellas áreas europeas donde no alcanzó la influencia del humanismo renacentista italiano, como España (Castilla), Francia, Alemania y Flandes.

El realismo se acentuó en el arte funerario, especialmente en la zona norte, donde trabajaban artistas flamencos que lo importaron de su tierra; entre ellos, Jean Pepin de Huy (sepulcro de Roberto II de Anjou) y Jean de

Lieja (sepulcro de Juana de Évreux). Al servicio del retrato, el realismo se desenvolvió en su elemento, como se aprecia en la corte del duque de Berry con la efigie de su esposa Juana de Armagnac y las de los reyes Carlos V y Juana de Borbón.

Un arte de lujo

En las artes suntuarias francesas existen magníficas piezas de mediados del siglo XIII, como la Virgen con el Niño del Tesoro de la Santa Capilla de París, obra en marfil con realces de policromía de unos 40 centímetros de altura, sinuosa, estilizada y elegante, que, en un detalle de naturalismo, recoge el manto bajo el mismo brazo con el que sostiene al Niño, mientras su rostro sonriente y de ojos almendrados rezuma simpatía.

En orfebrería, descuella el relicario en plata dorada de los santos Maxiano, Luciano y Juliano, de la misma época y también procedente de la Santa Capilla; su diseño imita el brazo del crucero de un templo.

De principios del siglo XIV hay obras en marfil de corte monumental, como el tríptico de la iglesia de San Sulpicio de Tarn. Esta característica también se observa en orfebrería por ejemplo en el relicario de santa Gertrudis en Nivelles, acabado en 1298.

En la corte de Felipe el Hermoso las obras tendían a la elegancia, como se aprecia en su Breviario. En esmalte *cloisonné* sobre oro descuella el relicario de la Santa Sangre de Cristo, donado por el rey, que se guarda en el Tesoro de la catedral de Boulogne-sur-Mer.

Con la misma técnica se realizó un busto relicario de san Luis para la Santa Capilla de París, probablemente obra de Guillaume Julien.

Avanzado el siglo se implantó este estilo elegante y rico tanto en miniaturas a grisalla como en marfiles (Virgen de la Santa Capilla) y piezas de orfebrería en plata dorada: Virgen y Niño del Tesoro de Saint-Denis sobre un zócalo con placas de esmalte, donación de la reina Juana de Évreux.

Bajo el mecenazgo de Carlos V se impuso el realismo procedente de Flandes mezclado con toques de elegancia, como se aprecia en el cetro de oro, perlas y piedras preciosas (60 cm de altura) procedente del Tesoro de Saint-Denis, coronado por la estatua sedente de Carlomagno con la bola del mundo sobre una flor de lis (símbolo de la monarquía francesa), en otro tiempo esmaltada en blanco opaco, bajo la que se halla una esfera con escenas en

relieve. Hay otras piezas magníficas, como la copa de oro del martirio de santa Inés o el marco de espejo de Luis de Anjou, esmaltado en rojo claro translúcido sobre oro.

En el arte de la eboraria destacan los marfiles del díptico de la Pasión. En la miniatura, los trabajos de Jean le Noir y Jean Bondol de Brujas.

El arte de la tapicería, a través de los encargos reales, alcanzó en los talleres de París un gran desarrollo durante la segunda mitad del siglo XIV. Se tejía la lana con hilos de plata y oro, arte en el que destacaron el maestro Nicolás Bataille y su serie *El Apocalipsis de Angers*, combinando fondos rojos y azules, al igual que en el de *La Dama y el unicornio*. A partir de la ocupación inglesa, a principios del siglo siguiente, el centro se trasladó a la ciudad de Arras bajo la protección de los duques de Borgoña. Se hicieron famosos en toda Europa sus *arrazzi* (paños del lugar), aunque en la segunda mitad de siglo se impusieron los talleres de Tournai, y a partir del siglo XVI el dominio de la producción quedó en manos flamencas: Brujas y Bruselas.

EL BROTE SE PROPAGA POR EUROPA

Desde Francia el arte gótico corrió como el viento por los países de toda Europa, que siguieron la estela que fue dejando su modelo, aunque lógicamente con distintos matices nacionales, como vamos a ver a continuación.

A la península ibérica desde el Pirineo por la Ruta Jacobea

A partir de finales o mediados incluso del siglo XII, favorecidas por el Camino de Santiago, comenzaron a entrar las formas góticas en la península ibérica —arcos ojivales, bóvedas de crucería—, que convivieron con la última etapa del Románico, en la que se estaban construyendo las catedrales de Zamora, Viejas de Salamanca y Plasencia, Ciudad Rodrigo, así como la basílica de San Vicente de Ávila y la colegiata de Toro, influidas por las cúpulas del Périgord francés, que imitan escamas, mientras el modelo de las iglesias de peregrinación se observa en la girola del monasterio de San Lorenzo de

Carboeiro.

Las primeras catedrales góticas fueron las castellanas de Cuenca y Ávila, las catalanas de Tarragona y Lérida y la navarra de Tudela, iniciadas a fines del siglo XII.

La catedral de Cuenca, que tiene fama de ser la más antigua de las góticas en España, fue consagrada en 1208 por el arzobispo Ximénez de Rada, aunque no se concluyó hasta 1271. En su doble crucero y cimborrio cuadrado manifiesta influencia anglonormanda, si bien las bóvedas sexpartitas —que se emplearon también en la catedral de Sigüenza— y la torre del Ángel sobre el crucero recuerdan al arte borgoñón.

La abulense se comenzó en estilo románico; el maestro Fruchel diseñó una planta de cinco naves, pero solo pudo llevarlas a cabo antes de su muerte en la girola —caso único en España—, que cuenta así con nueve capillas y doble deambulatorio, entrando ya en los parámetros goticistas, al igual que las bóvedas sexpartitas de la capilla mayor. El ábside central o cimorro se halla incrustado como un cubo más, almenado, en la muralla.

Fachada de la catedral de Cuenca, reconstruida según diseño de Vicente Lampérez en el siglo XIX, si bien permanece inconclusa y las torres no llegaron a levantarse por el peligro de derrumbe que han observado otros arquitectos.

También de estilo protogótico es la iglesia de Santa María la Blanca de Villalcázar de Sirga (Palencia), donde además de la imagen de la titular (glosada en sus *Cantigas* por el rey Sabio), destaca el grandioso pórtico ojival, que, bajo bóveda de crucería simple, guarda la impresionante portada compuesta de cinco arquivoltas adornadas con imágenes de ángeles, santos, clérigos, etc., sobre las cuales corre doble friso con escenas compartimentadas, el inferior centrado por la Epifanía y el superior por el pantocrátor flanqueado por el tetramorfos.

Pórtico ojival de la iglesia de Santa María la Blanca en Villalcázar de Sirga (Palencia). Cobija la impresionante portada formada por cinco arquivoltas adornadas con imágenes de ángeles, santos, clérigos, etc. Foto del autor.

La seo de Tarragona, de planta basilical, tres naves y un amplio crucero, se inició en 1171; corresponden a época aún románica el ábside y las absidiolas, así como la decoración de sus capiteles. El claustro, comenzado también a fines del XII, por lo que muestra capiteles de factura románica, se terminó en el siglo siguiente. En el crucero y el cimborrio, iniciados a principios del XIII, se observa el tránsito al estilo ojival, que sigue en la construcción de las naves y la fachada, encargada por el arzobispo Olivella (1272-1287) al maestro Bartomeu. Al siguiente prelado, monseñor Tello (1289-1308), se adeuda la conclusión de las bóvedas. La portada principal está formada por cuatro dobles arquivoltas coronadas en agudo e inacabado gablete, entre las que se abre el tímpano, del que hablaremos más adelante.

San Miguel de Palencia, modelo de iglesia caracterizada por contar con una torre almenada que denota funciones defensivas. Un gran ventanal ojival con tracerías cuadrifolias se abre en su cuerpo superior. Foto del autor.

La construcción de la Seo Antigua de Lérida (así llamada para diferenciarla de la Nueva, neoclásica), ceñida por la muralla de origen romano, se inició en 1203 según planos del maestro Pere Coma, y fue consagrada en 1278. Al arte románico corresponden las tres portadas de la fachada de poniente, así como la *dels Fillols* («de los Niños»), que desde el claustro da acceso al interior. La transición al Gótico se aprecia en los ventanales apuntados de la linterna del cimborrio, obra octogonal de los Pennafreyta. El resto del templo corresponde al siglo XIV, por lo que hablaremos de él en el capítulo 6.

La catedral de Tudela, hasta el siglo XVIII colegiata, se comenzó a construir a fines del siglo XII, durante el reinado de Sancho VI el Sabio, y la continuó su hijo el Fuerte. Cuenta con tres naves y cabecera pentagonal con ábside central en semicírculo. La torre campanario, finalizada en 1228, se

derrumbó en 1676 y fue sustituida por la actual, barroca. Tanto la impresionante puerta del Juicio como el claustro pertenecen al estilo tardorrománico, y las bóvedas de crucería y los pies del templo son protogóticos.

En Galicia, además de San Lorenzo de Carboeiro —que contó con hasta nueve rosetones, así como bóvedas de crucería de nervios diagonales en las capillas de la girola—, destacan las iglesias de Santa María y Santiago de Betanzos, con sus tres naves cubiertas en madera y sus tres ábsides en crucería, al estilo franciscano. Otro subtipo de iglesia galaica es la «marinera» (según el historiador Jesús María Caamaño Martínez), de una única nave cerrada en madera y cabecera cuadrada con bóveda de crucería.

Entre las iglesias que destacan por su torre campanario está la de San Miguel de Palencia, de principios del XIII, almenada, con funciones defensivas. Grandes ventanales ojivales con tracerías cuadrifolias rasgan los muros del templo en el que se desposaron el Cid y doña Jimena.

El clasicismo del siglo XIII

El siglo XIII fue la etapa clásica o de plenitud del estilo, en la que intervinieron arquitectos procedentes del país vecino, aprovechando la apertura política a Europa del Reino de Castilla, que tuvo lugar durante el reinado de Fernando III el Santo. Los maestros siguieron el modelo parisino en la *Dives Toletana* y los de Chartres, Reims y Amiens en la burgalesa y en la *Pulchra Leonina*.

La catedral de Burgos (1221), trazada por maese Enrique, de origen francés, consta de tres naves y crucero de una sola muy marcado en planta, sobre el que se eleva un calado cimborrio terminado en el siglo XVI, y al cual se abre una portada en cada uno de sus brazos. A la girola dan cinco capillas de forma pentagonal. De sus torres flamígeras hablamos en el capítulo 7.

Catedral de Toledo. Vista interior de la nave del crucero, en la que se aprecian las bóvedas de crucería simple (cuatripartitas) y la ausencia de triforio en la nave central. Al fondo, el rosetón que se abre en la fachada del transepto.

La catedral de Toledo se inició en 1226 según planos del maestro Martín, siendo Petrus Petri el arquitecto principal bajo el impulso del obispo Rodrigo Ximénez de Rada. Posee planta de salón dividida en cinco naves escalonadas (según inspiración francesa: París y Bourges), cubiertas con bóvedas cuatripartitas, que dan cada una a una portada en la fachada occidental; crucero sin linterna de nave única, que no se aprecia en planta, y doble girola, si bien la capilla mayor, de un solo tramo, es muy corta, una característica muy hispana, al igual que la situación del coro en la nave principal hacia los pies del edificio en lugar de ceñirse, como en Francia, a la capilla mayor.

Catedral de León desde el costado meridional. Un enorme rosetón se abre en el hastial central. Al fondo, Torre de las Campanas. A la izquierda, la del Reloj, terminada en el siglo XV. A la derecha, mirando a oriente, el ábside sostenido por geométrico equilibrio de arbotantes, contrafuertes y pináculos. Foto del autor.

La de León es un calco en planta de la de Reims, con la salvedad de que las torres de Poniente se levantan fuera de las naves laterales para no acortar más la armónica longitud del templo; con ello se produce el raro pero didáctico ejemplo de hacerse visibles desde la fachada principal los arbotantes que sostienen la nave mayor, como si el templo mostrara sus entrañas. La construcción se inició en 1205, durante el último año del episcopado de don Manrique de Lara, sobre la vieja catedral románica consagrada por el obispo don Pelayo en 1073, que ocupaba el solar del palacio del rey Ordoño II —que a su vez se levantaba sobre antiguas termas romanas—, pero estuvo interrumpida varias décadas. El imaginario popular lo achacó a un topo gigante que por las noches derribaba lo construido en las horas de sol; sus supuestos restos estuvieron expuestos durante siglos en el interior hasta que, desmontados en una restauración reciente, se observó, para asombro de todos, que se trataba de una tortuga laúd.

Hacia 1255, bajo los auspicios del obispo Martín Fernández, se reiniciaron las obras, planeadas en la órbita del estilo radiante por el maestro francés Simón y dirigidas luego por su compatriota Enrique, el mismo que

había trabajado en Burgos. A su muerte (1277), se hizo cargo de la dirección de los trabajos Juan Pérez, que también había intervenido en la burgalesa. El templo consta de tres naves, cubiertas por bóvedas cuatripartitas, que se prolongan en el crucero, escasamente marcado en planta, y girola, a la que se abren cinco capillas radiales. Sobre las arcadas de la nave central corre el triforio, y sobre él se abren los grandes ventanales del claristorio.

En 1232 se había comenzado por iniciativa del obispo Juan Domínguez la catedral de Burgo de Osma sobre la antigua románica, con trazas de Lope y de Juan de Medina: tres naves, crucero y cinco ábsides semicirculares sin girola; cubierta de crucería en todos los tramos. Un rosetón se abre sobre la portada sur, formada por seis arquivoltas y un parteluz con *Ecce Homo* del siglo XV.

Entre 1275 y 1290 se edificaron el ábside central y los cuatro laterales de la cabecera de la catedral de Huesca, así como el crucero. La portada principal se terminó en 1305 y poco después las naves laterales con sus bóvedas de crucería, mientras la central y el crucero se cubrieron en madera. Interrumpido varias veces, el templo se concluyó dos siglos más tarde.

Imágenes del cielo y el infierno

La escultura española del siglo XIII sigue, como la arquitectura de la que depende, las directrices francesas. La época clasicista, de plenitud del estilo, se manifiesta en todo su esplendor a través de las portadas de las grandes catedrales, que comenzaron a labrarse a mediados de la centuria, una vez que los trabajos arquitectónicos habían avanzado.

En Burgos destacan las dos portadas que se abren en ambos brazos del crucero: al norte, la de la Coronería y, al sur, la del Sarmental. Esta (h. 1243), a la que se accede por una empinada escalinata debido al desnivel existente respecto a la anterior, presenta en su tímpano al pantocrátor con el tetramorfos, en el dintel al apostolado, y ángeles y reyes músicos decorando las arquivoltas, trabajos en los que se reconoce la mano de tres maestros. El primero, relacionado con el *Beau Dieu* de Amiens, labra la efigie de Cristo Juez y los cuatro evangelistas, quienes además de aparecer en su forma simbólica (los «Cuatro Vivientes» que narra el Apocalipsis: el ángel, san Mateo; el león, san Marcos; el toro, san Lucas; el águila, san Juan) también lo hacen escribiendo sobre pupitres, un indicio de naturalismo goticista. En el friso de los apóstoles se reconoce la mano de otro autor, si bien seguramente del mismo núcleo que el anterior, que ofrece otro detalle naturalista en los

pies de los doce sobresaliendo del marco. Probablemente, también son obra suya las figuras que decoran las arquivoltas. De un tercer maestro es la estatua del parteluz, que seguramente representa al obispo Mauricio, promotor de la catedral. Sobre la portada se abre un gran rosetón y encima, tres ventanales que cobijan estatuas de fines del siglo XIII, que representan al Redentor flanqueado por doce ángeles, seis a cada lado, portando cirios.

Portada de la Coronería en el transepto norte de la catedral de Burgos. En el tímpano, el Juicio Final con Cristo Varón de Dolores oyendo las súplicas de su madre y san Juan, así como dos ángeles con los atributos de la Pasión, modelo de origen francés que culminaría en León. Foto del autor.

Portada del Sarmental en la catedral burgalesa. Preside el parteluz la estatua de un obispo, probablemente san Mauricio, iniciador de las obras del templo. En el tímpano, Cristo juez flanqueado por el tetramorfos. Foto del autor.

Portada de la colegiata de Santa María de Toro, que conserva su policromía original. En el tímpano, la Coronación de la Virgen. Debajo, en friso, la Dormición o Tránsito de María. Las figuras son un tanto arcaizantes, rígidas, propias de la fase protogótica.

La portada de la Coronería, relacionada iconográficamente con la meridional de Chartres, está dedicada al Juicio Final; muestra en su tímpano a

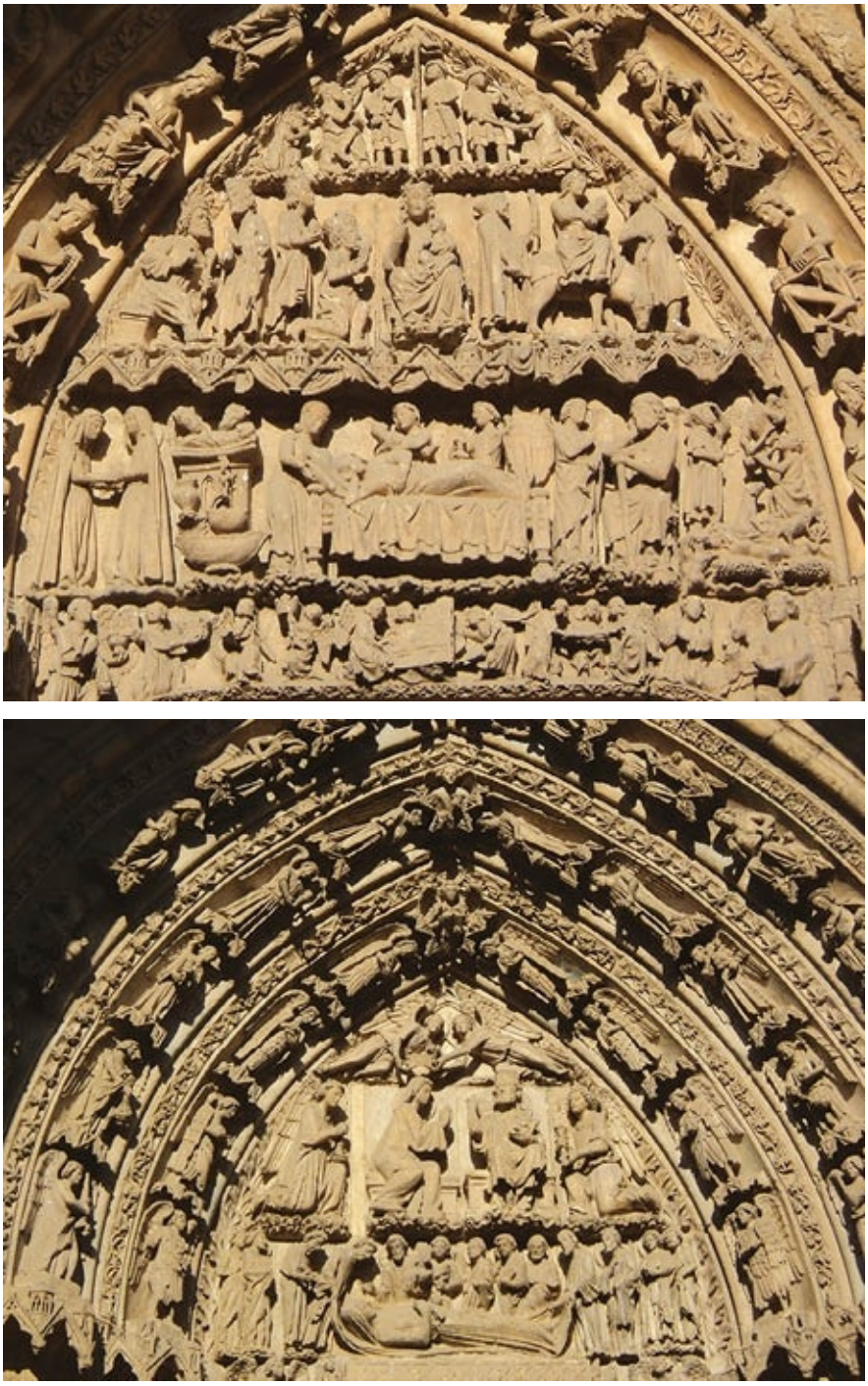
Cristo Juez flanqueado por la Virgen y san Juan implorando clemencia para el género humano a la hora de la verdad, mientras unos ángeles portan los instrumentos de la Pasión: la columna, el látigo, los clavos, la lanza y la corona de espinas. Corriendo en friso sobre el dintel, la psicostasis o pesaje de las almas y la separación de los buenos a la derecha y los condenados a la izquierda camino del infierno, alguno, en fuerte naturalismo, llevado de la oreja por un diablo sarcástico. Los tormentos de los réprobos figuran en las arquivoltas junto con la resurrección de los muertos. Dispuestos en las jambas se hallan las estatuas de los apóstoles, atribuidas a distinto maestro que el resto de la labra, las cuales dieron nombre a la portada en otro tiempo, antes de que un tal Gutierre el Correonero, que poseía varias casas adyacentes, le propinara la denominación con la que actualmente se la conoce.

También corresponde al siglo XIII la portada de acceso al claustro, relacionable con la de san Sixto de la catedral de Reims, en cuyo tímpano se representa el Bautismo de Cristo y en sus jambas, a un lado, la escena de la Anunciación, y al otro, las figuras del rey David y del profeta Isaías.

Entre las esculturas del claustro hay una real pareja, seguramente Alfonso el Sabio y la reina Violante, en el momento de su enlace matrimonial, cuando él ofrece a ella el anillo de boda, que la contrayente, tocada con elegante sombrero plisado al uso de la moda, recibe con una dulce sonrisa, característica del Gótico.

La escultura burgalesa se extiende por otros lugares de la provincia, como puede observarse en la portada de la iglesia de Santa María de Sasamón, que sigue a la del Sarmental, e incluso por tierras más alejadas, como la catedral de Burgo de Osma, en cuya portada principal trabajan artistas venidos de Burgos, Cabeza de Castilla.

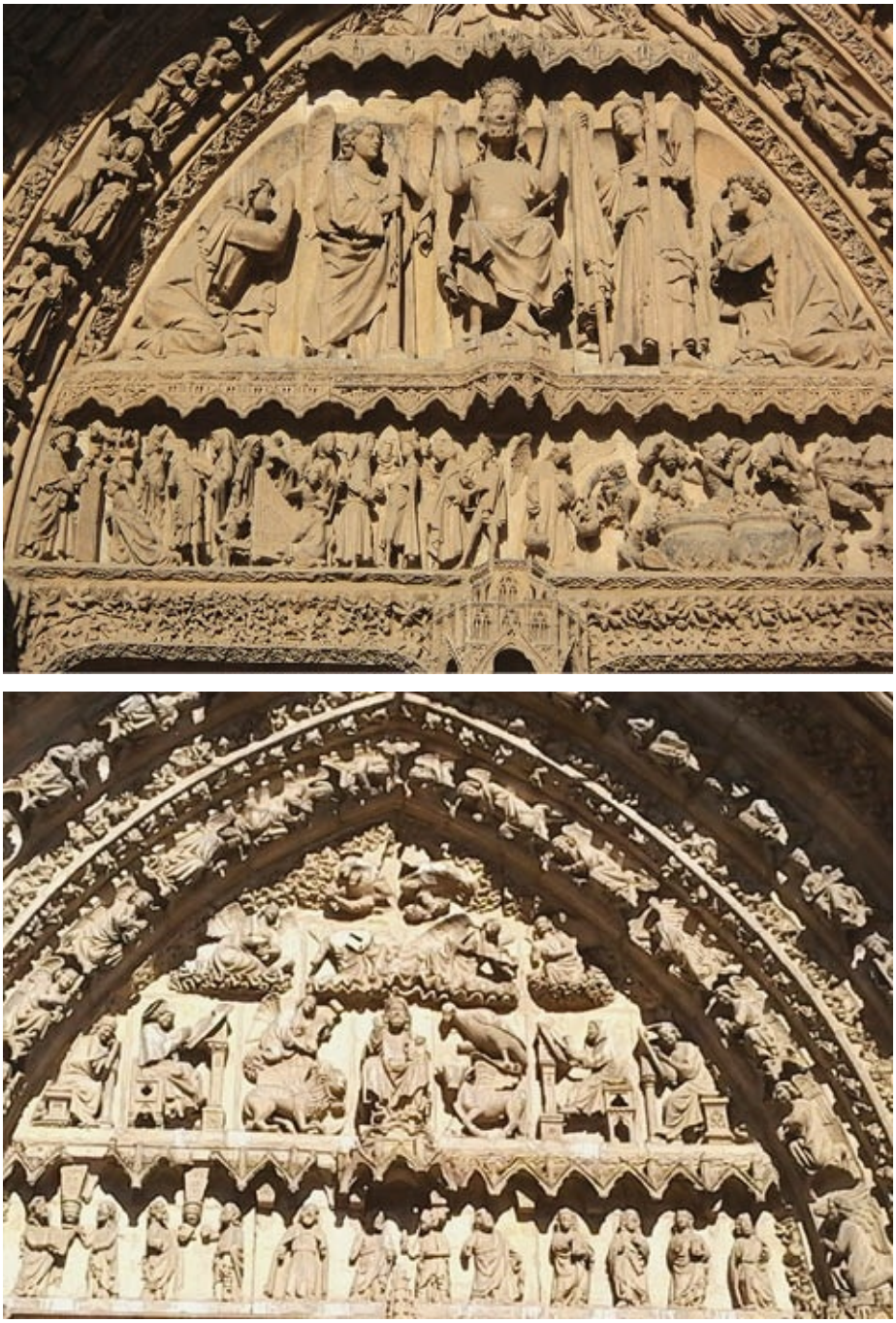
También en la portada de la colegiata de Santa María de Toro, dedicada a la Dormición y Coronación de la Virgen, que conserva su policromía original, se observa la influencia del núcleo burgalés, aunque la quizá excesiva presencia de figuras produce cierta sensación arcaizante, carente del carácter grácil que domina el Gótico clásico, por lo que debe clasificarse estilísticamente en la fase protogótica.



Portadas de San Juan —arriba— y San Francisco —abajo— en el pórtico occidental de la *Pulchra Leonina*. La primera dedica su tímpano al ciclo navideño. La segunda, a la Dormición y Coronación de la Virgen. Fotos del autor.

El principal centro de la escultura gótica del siglo XIII lo constituye el pórtico oeste de la *Pulchra Leonina* en sus tres portadas: la central o de la Virgen Blanca, la que da a la nave del evangelio o de san Juan, y la que comunica con la nave de la epístola o de san Francisco. Corresponden a la segunda mitad de la centuria y en ellas trabajaron varios maestros anónimos.

En el tímpano de la portada central, también llamada del Juicio Final, Cristo Varón de Dolores con el costado al aire y alzando las palmas de las manos muestra, humano, las llagas de su sacrificio, inspirando confianza frente al terror del otrora severo pantocrátor románico. Franco Mata atribuye esta figura y uno de los ángeles que portan los instrumentos de la Pasión —el de la cruz— al Maestro del Juicio Final, al igual que la psicostasis del registro inferior, en cuyo centro san Miguel pesa las almas mientras justos y réprobos, a derecha e izquierda (Mt 25:31-46), son conducidos al cielo —a cuya puerta aguarda san Pedro— y al infierno, los primeros vestidos de gala, como corresponde a los santos (santa Clara), prelados y personajes reales (Alfonso X) que forman la comitiva; los segundos sufren las horribles torturas de las ollas al fuego en las calderas infernales, tema que continúa en las arquivoltas contiguas. Las figuras de María y san Juan, quienes impetrantes en *Déesis* con Cristo ruegan clemencia para el género humano, así como la Virgen Blanca del parteluz, con su divina, maternal sonrisa, se atribuyen al Maestro que toma de esta el nombre; la original se halla en su capilla abierta a la girola, mientras la del exterior es una copia de gran calidad realizada por Andrés Seoane. En los apóstoles de las jambas se aprecia igualmente influencia de modelos franceses aportados por los artífices venidos de Burgos, como el Maestro de la Coronería, a quien también se atribuyen las figuras del tímpano.



Dos concepciones del Juicio Final en la *Pulchra*. Arriba, Cristo Varón de Dolores muestra las llagas de su Pasión mientras oye las súplicas de su madre y san Juan. Abajo, el terrible pantocrátor circundado por el tetramorfos, en la portada sur. Fotos del autor.

En cuanto a la portada de san Juan, llamada así porque contiene en sus arquivoltas escenas de la vida del Bautista, fue realizada hacia 1270 y dedica su tímpano, estructurado en tres registros, al ciclo navideño. En el inferior, Visitación, Natividad —la Virgen en una cama atendida por dos parteras: Zelomi, que creyó en su virginidad (*Semper Virgo*), y Salomé, que tuvo que palparla—, Sueño de José y Anuncio a los Pastores. En el segundo, Herodes

con un Mago, otros dos en Epifanía y Huida a Egipto. En el tercero, Degollación de los Inocentes. En las jambas, personajes bíblicos a los que se añadió en el siglo XV la alegoría de la Justicia en relación con la columna del *locvs appellationis* (v. capítulo 3).

La portada de san Francisco, que recibe este nombre por la gran devoción del santo a la Virgen, recoge en su tímpano —también dividido en tres pisos — el Tránsito y la Coronación de María por su hijo como reina de los cielos. En las arquivoltas se ven coros angélicos y las vírgenes necias y prudentes. En las jambas, personajes bíblicos, entre los que destaca por su calidad la estatua del anciano Simeón, relacionada con Reims, al igual que la Virgen recibiendo la corona.

La fachada del mediodía se conoce con el nombre del antiguo obispo de León, san Froilán, cuya estatua original preside el parteluz de la portada central. En el tímpano, Cristo juez flanqueado por el tetramorfos, imita la del Sarmental burgalesa.

La portada norte, que mira al claustro, conserva su policromía original del siglo XV; le da nombre la Virgen del Dado del parteluz, de fines del XIII-XIV, según la leyenda que habla de un soldado furioso que arrojó contra el Niño los dados con los que había perdido su paga, y brotó sangre. Preside el tímpano la Ascensión, con Jesucristo en el interior de una mandorla impulsada al cielo por ángeles, como dicen las Escrituras.

En Toledo la obra principal del Gótico aún clásico es la Puerta del Reloj, cuya excesiva concentración escultórica parece evocar el arte de la eboraria. Presenta en el parteluz la imagen de la Virgen con el Niño, al que uno de los Reyes Magos representados en las jambas mira arrodillado en un detalle de independización del marco propio de fines del siglo XII. En el tímpano las escenas se dividen en cuatro franjas.

También parece inspirado en el trabajo del marfil el tímpano de la portada norte de la catedral de Ávila, igualmente dividido en cuatro registros dedicados al Juicio Final, con Cristo en el interior de la mandorla o almendra mística, alusión al domino del universo. Las arquivoltas que le rodean muestran, como en otras obras, la resurrección de los muertos y las torturas del infierno.

En Galicia, después del punto de inflexión que supuso la obra del maestro Mateo en el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago y su ahijado del Paraíso en la de Orense, este ya del siglo XIII, el Gótico acudió a la portada de

la catedral de Tuy, donde trabajaron seguidores de Mateo.

La obra señera de la escultura gótica catalana en el siglo XIII la constituye la Virgen del parteluz en la portada principal de la seo tarraconense —atribuida a Bartomeu—, cuya figura en S advierte ya influjos manieristas procedentes del país vecino. Está flanqueada por estatuas de profetas y apóstoles, mientras en el registro inferior del tímpano se desarrolla la escena del Juicio Final presidida por Cristo, y el espacio superior lo ocupan tracerías en relieve. Obra también del citado maestro es el sepulcro de Pedro III el Grande en el monasterio de Santes Creus.

Aparte de las portadas, la escultura se refugió en el arte funerario junto a algunas imágenes de bulto redondo de la Virgen *Theotokos* y ciertos conjuntos exentos de Calvarios y Descendimientos, destinándose generalmente los primeros a ilustrar los tímpanos de los sepulcros de tipo arcosolio, o bien para coronar los retablos, como en el monasterio de Las Huelgas de Burgos, un tanto arcaizante en los gestos rígidos de las figuras.

En la talla en madera —además de los primeros retablos, aún de pequeñas dimensiones, como el de la familia del santo Marcelo, centurión y patrono de León—, surgieron nuevos modelos: Santa Ana Triple (la Virgen y el Niño en el regazo de su abuela), la Virgen encinta o de la Esperanza —el primer modelo se halla en su capilla de la catedral de León— o una variante del Calvario en la que san Juan sostiene a la desmayada Virgen María, iconografía que prendería en la pintura.

No obstante, la escultura funeraria acapara el mayor interés, salvando, como hemos dicho, las portadas de los templos. Las tumbas se clasifican en dos grupos: sepulcros de arcosolio o pared y sepulcros exentos.

Los primeros, como su nombre indica, se hallan adosados al muro y, sobre la tumba cobijada bajo arco de medio punto o polilobulado, presentan la estatua yacente del difunto o difuntos —si es matrimonio— con los ojos cerrados durmiendo el sueño eterno, que suele acompañar la figura de un perro simbolizando la fidelidad. El sarcófago («el que traga la carne»; del griego *sarks*, «carne», y *fagos*, «tragar») suele disponerse sobre esculturas de leones evitando el contacto con la tierra, al tiempo que constituye un símbolo de fortaleza, quizá la espiritual en la espera de Cristo, simbolizada también en la Crucifixión que suele ilustrar el tímpano del arcosolio.

En Las Huelgas se halla un importante conjunto de sepulcros, ya que fue panteón nacional; su ejecución se emparenta con los maestros que por estas

fechas trabajaban en la catedral. Destacan los de Alfonso VIII de Castilla, Leonor de Plantagenet y la infanta doña Berenguela, hija de Fernando III el Santo, que responde al tipo ataúd, con cubierta a dos aguas y sin figura yacente sobre la tapa, decorada, al igual que los laterales, con escenas en serie de sentido narrativo. También responde al mismo tipo tumular el sepulcro del infante don Fernando de la Cerda (cuyo birrete se guarda en el Museo de Ricas Telas), decorado con los escudos de Castilla y León.

Realizado a fines del siglo XIII en madera enchapada de cobre repujado y dorado, algo muy infrecuente, se halla en la catedral de Burgos el sepulcro del obispo Mauricio, con estatua yacente ornada por artesanos de Limoges con esmaltes en los que predomina el azul y pedrería, en clara ostentación de riqueza y poder, impropia de un prelado.

Otro prelado, Martín Fernández, tiene su sepulcro en la *Pulchra Leonina* bajo arcosolio polilobulado cuyo tímpano representa la bendición e incensamiento del muerto, mientras en el frente del sarcófago los míseros y los tullidos reciben de limosna el pan nuestro de cada día.

Villalcázar de Sirga (Palencia) conserva en su iglesia de Santa María la Blanca los sepulcros policromados, labrados por Antón Pérez, del infante don Felipe —viudo de Cristina de Noruega— y de su segunda esposa, Leonor Rodríguez de Castro, él espada en mano mostrando su afición al ejercicio de las armas antes que a la letras —como mandan los cánones nobiliarios— y ella tocada con el típico sombrero plisado que también luce la reina Violante en la estatua conmemorativa de sus esponsales. De factura similar son los sepulcros de Nuño Díaz de Castañeda en Aguilar de Campoo y los vallisoletanos de Santa María de Matallana y Palazuelo, que se creen, todos tres, obra del mismo Antón Pérez de Carrión, cuya firma aparece en el primero. En la misma línea, el sepulcro de san Pedro de Bourges en la catedral de Burgo de Osma (Soria), que data de 1258, reposa sobre cuatro leones y bajo la estatua yacente se adorna con los milagros del santo.

Aún en Castilla y León, la catedral Vieja de Salamanca guarda el sepulcro del chantre Aparicio (dignidad encargada del gobierno del canto en el coro), rematado con cornisa de mocárabes, evidentemente de influencia musulmana.

En tierras gallegas, sigue empujando el estilo del maestro Mateo, que se manifiesta en la tumba de Alfonso IX de la catedral de Santiago y en la del arzobispo Bernardo, ubicado en la colegiata del Sar.

En cuanto a las mal llamadas por su calidad artes menores, suntuarias o

decorativas, podemos destacar el Salterio de Blanca de Castilla, relacionado con el de la reina Ingeburge de Dinamarca, esposa de Felipe Augusto de Francia, que a su vez recoge influencias del arte de Nicolás Verdún. La característica principal es el abandono de las obras de gran tamaño, como las monumentales biblias románicas, en favor de pequeños manuscritos manejables destinados al uso de los laicos: misales, salterios y libros de horas.

El siglo XIV a lo largo y ancho

Durante el siglo XIV el centro escultórico principal es la *Dives Toletana*, en cuya fachada occidental el tímpano del Perdón de la portada central muestra la imposición de la casulla a san Ildefonso (patrono de Toledo), y recuerda el influjo de Reims por las sonrisas de las figuras. En el interior existe abundante trabajo escultórico, tanto en el trascoro como en la capilla mayor y en la de los Reyes Viejos, que hace de panteón real. Entre las estatuas regias destacan la atribuida a Sancho IV, aún del siglo XIII, y la de Alfonso XI, ya del XIV. Sobre todas, se impone la imagen de la Virgen Blanca sita en el altar mayor, que contiene todas las características del manierismo: estilización, alargamiento, postura combada; además, juguetona con el Niño, que toca la barbilla de su Madre mientras Ella le cosquillea graciosa y le sonríe con tierna complicidad; un alarde de virtuosismo quiso mostrar el artista que la labró, al igual que el otro anónimo que llevó a cabo la imagen de la Virgen de la Estrella, también en esta línea naturalista.

En la Bella Desconocida (como se conoce a la catedral de Palencia), admira el Cristo de las Batallas, llamado así porque ante Él se postraban los guerreros antes de partir al combate; a pesar de su rostro sereno, las piernas cruzadas le dan cierto dinamismo. Andando el tiempo, el manierismo en estado puro de Juan de Juni utilizaría este recurso hasta el paroxismo en el Crucificado del Museo Catedralicio de León. Hay también en Palencia una Virgen Blanca similar a la de la *Dives Toletana*.

En la catedral de Zamora, destaca Nuestra Señora la Calva, sedente con el Niño, obra de fines del siglo XIII en piedra arenisca con una sencillez aún rayana en el tardorrománico, salvando la policromía posterior, así como la disposición de los pliegues y los pequeños gestos de Jesús, que son ya goticistas.

En la escultura funeraria castellana de este siglo hay que citar los sepulcros del cardenal Gil de Albornoz y del arzobispo Pedro Tenorio (obra este último de Fernán González), ambos en la catedral de Toledo, el del

obispo Lope Fontecha (tipo arcosolio) en la de Burgos y el de María de Molina, ya de fines del siglo XIV, en Las Huelgas de Valladolid, que luce ropajes con grandes pliegues que aportan sensación de dinamismo, característico de la etapa siguiente.

Las artes decorativas castellanas cuentan con valiosos ejemplos en la catedral de Toledo, como relicarios, Vírgenes de alabastro, marfil y boj, cruces y un báculo con esmaltes de Limoges, y obras profanas, como el *Vaso del Unicornio,* de Felipe el Hermoso. En la miniatura destaca la *Biblia Rica de San Luis* (1250), tres tomos con 750 estampas a toda página y otras menores hasta un total de cinco mil, de vivo colorido y fondos de oro.

En cuanto a las ricas telas, es admirable la capa del arzobispo Sancho de Aragón († 1275), hijo de Jaime I, adornada con emblemas heráldicos castellanos que hizo creer había pertenecido a Fernando el de Antequera por ser el único monarca aragonés que podía usarlos en atención a su ascendencia castellana. Asimismo, sobresale la del cardenal Gil de Albornoz, de corte inglés en la filigrana de sus bordados con temas bíblicos y santos ingleses.

Entre los trofeos de guerra destaca el estandarte de los benimerines, vencidos en la batalla del Salado, al igual que dos reposteros de los Reyes Católicos con el «Tanto monta» que decoraban su real tienda durante la campaña de Granada.

El mejor objeto de la orfebrería leonesa es la arqueta de plata de san Froilán, obra de Enrique de Arfe en 1519, pero plenamente goticista, tanto que se dudó que perteneciera a este autor hasta que Gómez-Moreno la identificó, en 1906, al redactar el *Catálogo monumental de la provincia*. De riquísima decoración afiligranada, presenta en su frente figuras de santos bajo arcosolios.

La estatuaria sepulcral gallega sigue mostrando cierto arcaísmo, como se observa en la tumba de la reina Juana de Castro de la catedral de Santiago o en el sepulcro de Fernán Pérez de Andrade en la iglesia de San Francisco de Betanzos (La Coruña).

Entre las piezas de rica orfebrería destaca en la catedral compostelana el busto relicario de Santiago Alfeo en plata repujada y dorada con rostro esmaltado y camafeos (s. XIV), que lleva al cuello la argolla de plata dorada que le ciñó el caballero leonés Suero de Quiñones en agradecimiento a su ventura en el *Passo Honroso*.

En el Tesoro de la catedral de Orense sobresalen los esmaltes de Limoges y los peines de hueso del siglo XIII, así como las cruces procesionales y el portapaz de plata sobredorada con la imagen de la Piedad (s. XV).

En Euskadi, los tres tímpanos del pórtico occidental de la catedral de Vitoria están dedicados a la vida de María, que como Virgen Blanca preside desde el parteluz central. El Pórtico Viejo de la iglesia de San Pedro, cuyo parteluz también luce a la Virgen, ofrece en su tímpano de cuatro registros escenas marianas y de Cristo, así como del santo titular. También está dedicado a la vida de su patrono el tímpano de la iglesia de San Miguel, dividido en tres pisos.

Similar iconografía contiene la portada principal de la iglesia de Santa María de los Reyes de Laguardia, formada por cinco arquivoltas, la Virgen con el Niño en el parteluz, episodios de la vida de María en el tímpano y los apóstoles en las jambas.

El Reino de Navarra vivió entonces su momento dulce respecto al arte gótico, centrado en el claustro de la catedral de Pamplona, cuyas obras habían comenzado en 1286 por la galería oriental, según Lambert, y continuaron por la occidental y la meridional. Son significativos los agudos gabletes que coronan los ventanales de hermosas tracerías. Algunas de las portadas que se abren en él dando acceso a las dependencias (refectorio, cocina, dormitorio) de los antiguos canónigos regulares que habitaron el templo fueron obra de artistas franceses. No se concluyó hasta 1419.

Sobre leones descansa el sepulcro en mármol de Pedro I de Portugal, en el monasterio de Santa María de Alcobaça. En el frente, la Rueda de la Vida muestra escenas de la del monarca. En el lateral, pasajes de san Bartolomé, patrono del rey.

Portugal inicia su época dorada

En Portugal se mantuvo cierta tendencia románica de corte arcaizante, por lo que el Gótico no se impuso hasta fechas un tanto tardías. Durante el siglo XIII se fueron concluyendo las obras iniciadas en estilo románico, como la catedral de Évora, y se comenzaron a edificar los primeros templos góticos, como la iglesia de Santo Domingo de Elvas.

Del siglo XIV son los claustros de las catedrales de Coímbra, Oporto, Lisboa y Évora, aún de influencia cisterciense, así como la cabecera de San Francisco de Santarem. La obra principal de esta centuria es el monasterio de Batalha, mandado edificar por el rey Juan I en acción de gracias por la victoria de Aljubarrota (1385) frente a las tropas castellanas, lo que significó la independencia definitiva del país. Fundado en 1388, su primer arquitecto fue Alfonso Domingues, con quien colaboró Ouguete entre 1402 y 1438, aportando cierta influencia inglesa. A lo largo de sus distintas capillas y dependencias se observa la evolución de la arquitectura gótica portuguesa.

A comienzos del siglo XV se levantó la fachada oeste, la *Capela do*

Fundador para Juan I y su esposa, de planta cuadrada y bóveda estrellada, así como un segundo cuerpo de capillas en forma de octógono, anexas a la cabecera, que nunca se terminaron; de ahí su nombre, *Capelas Imperfeitas*, de cuya portada hablaremos en el capítulo 8 al tratar el arte manuelino.

La escultura funeraria tiene su mejor ejemplo en el monasterio de Alcobaça, donde se encuentran los sepulcros de Pedro I e Inés de Castro, frente por frente, aludiendo, según se dice, a cómo se volverán a ver el Día del Juicio. Colocado sobre leones, en el cabecero del sepulcro del rey se representa la Rueda de la Fortuna (imitado de la catedral de Amiens), con escenas de la vida del monarca. En los laterales, episodios de san Bartolomé, patrono real. La última morada terrenal de su amada, que murió asesinada y está sostenida por seis ángeles, lleva esculpido el Juicio Final.

Otros sepulcros del siglo XIV son los de don Dionís y doña Leonor Alfonso, pertenecientes al núcleo escultórico de Lisboa, y el del obispo don Pedro, en Évora, realizado en mármol. En la catedral de Braga descuella el del obispo Gonzalo Pereira.

A Inglaterra por el canal de la Mancha

A pesar de no haber alcanzado tanta difusión como en Francia, se considera que la arquitectura gótica tuvo su inicio en Inglaterra en la bóveda de crucería sobre la nave central de la catedral de Durham (h. 1130). El nuevo arte fue evolucionando hacia un estilo con características particulares, como la extraordinaria longitud frente al resto de catedrales europeas no solo del brazo transversal (Canterbury llega a los 91 metros, mientras Amiens y Colonia se quedan en 52 y Toledo en 45 metros), sino de todo el templo: la de Winchester alcanza los 170 metros de largo, mientras Amiens y Colonia no pasan de 145 y Sevilla, la mayor de España, se queda en 132 metros. Sin embargo, en la altura se invierten las medidas: mientras la de Westminster, la más alta de Inglaterra, tiene solo 31 metros, Beauvais llega a los 48 metros. Otras peculiaridades son el doble crucero del templo y la ausencia de rosetón en las fachadas principales, reservándose únicamente para los hastiales de los transeptos, como ocurre en las catedrales de York y Lincoln; en esta se conocen como el Ojo del deán, al norte, y el Ojo del obispo, al sur.

En la arquitectura gótica inglesa se dan cuatro fases: las dos primeras en los siglos XII y XIII, que analizaremos ahora; las dos siguientes, la fase barroquista del Gótico (ss. XIV-XV), las veremos en el capítulo 7.

- Primer estilo o *early gothic*, de tendencia a la horizontalidad procedente de la arquitectura normanda, en el que predominan las fachadas rectangulares, aunque las torres sobre los cruceros imprimen la sensación ascendente propia del arte ojival.

Costado sur de la catedral de Canterbury, uno de los primeros ejemplos de arte gótico en Inglaterra, obra de maestros franceses. Los contrafuertes, como en época románica, se adosan a los muros.

Hermosas tracerías se dibujan en los ventanales del claustro de la catedral de Salisbury. Al fondo, se aprecia la torre sobre el crucero principal del templo, rematada con una aguja provista de linterna que alcanza 123 metros de altura. Foto de Carmen González Santos.

El Gótico dio sus primeros pasos en la cabecera de la catedral de Canterbury (1174-1185), en el mismo año en el que el brazo oriental del templo sufrió un grave incendio y hubo que reconstruirlo. Es obra del maestro francés Guillermo de Sens, que fue contratado, a pesar de su carácter orgulloso, según el cronista Gervasio de Canterbury, «teniendo en cuenta su vivo ingenio y buena reputación […]. Construyó ingeniosas máquinas para cargar y descargar barcos [de piedra allende los mares] y para levantar sillares y mampostería. Proporcionó moldes para tallar la piedra a los escultores congregados y preparó con diligencia cosas semejantes». La obra se cubre con bóvedas sexpartitas, y son característicos los gruesos muros para reducir el número de contrafuertes.

Imponiéndose sobre el caserío, la catedral de Lincoln alza sus altas torres sobre los dos cruceros del templo. La fachada rectangular, tipo pantalla, imprime un sentido horizontal que contrasta con la verticalidad propia del Gótico.

Fachada norte de la iglesia de la abadía de Westminster, en la que se abre triple pórtico coronado por agudos gabletes. Un gran rosetón perfora el hastial central, soportado por sendos arbotantes. Foto de Ana Vaquero.

En 1079 se comenzó la catedral de Winchester, terminada en el siglo XVI. De la primera época solo se conserva la cripta. Su torre cuadrada, de aspecto normando, data de 1202. Cuenta con doble crucero y girola. La fachada fue restaurada en el siglo XIX en estilo neogótico.

La construcción de la catedral de Salisbury se inició en 1219, con la ventaja para el arquitecto de que construía sobre un emplazamiento nuevo, en el que podía desarrollar la planta sin ningún inconveniente urbanístico ni problemas de cimentación sobre restos anteriores. El templo tiene cabecera cuadrada y doble crucero; sobre el principal se eleva una torre con aguja de 123 metros provista de linterna. La fachada está repleta de hornacinas que albergan estatuas y en ella se abren tres grandes ventanales.

La edificación de la catedral de Lincoln, iniciada en 1192, se prolongó durante todo el siglo XIII, y en ella destacan sus variadas bóvedas: sexpartitas, de terceletes y en forma de red, como se observa en la capilla de los Ángeles (h. 1270). Su fachada es rectangular tipo pantalla, propia del Gótico inglés, y altas torres cuadradas de influencia normanda se elevan sobre sus dos cruceros, la principal de ellas, de 83 metros de altura.

La abadía de Westminster, iniciada en 1245, presenta paredes de escaso grosor, por lo que se adapta al esquema francés de arbotantes y

contrafuertes, necesarios para soportar los empujes de la bóveda.

La catedral de San Pedro de York posee una planta cruciforme cuyos brazos este y oeste son de la misma longitud, incluyendo el tramo cuadrado que corresponde a la capilla de la Virgen (1361-1373), en el extremo oriental. Levantada sobre una primitiva iglesia normanda, los trabajos comenzaron por el transepto (h. 1225-1255) y continuaron por la sala capitular (1280-1290) y la nave mayor, cuya construcción ocupó todo un siglo (1291 y 1390). Las torres de poniente fueron sobreelevadas a finales del siglo XIV. Lo último fue la construcción del coro, anterior al presbiterio, entre 1394-1407. En su fachada-pantalla abundan las hornacinas para albergar figuras. De sus tres portadas, la central es mucho más elevada y se remata en arco apuntado.

- Gótico ornamental o *decorated style* (s. XIV), que anticipa el flamígero europeo multiplicando los nervios, tracerías, curvas, contracurvas y bóvedas de sección cónica con nervios combados concéntricos (por ejemplo, la abadía de Gloucester, de 1360). Se da una tendencia a la verticalidad como en Francia, pero con abigarrada decoración individualizada, como en el exterior de la catedral de Ely y en la de Wells. Corresponden también a esta etapa las catedrales de Lichfield y Exceter.

La escultura inglesa

En Inglaterra las fachadas de las catedrales, por las numerosas hornacinas que contienen, son el marco idóneo para el despliegue de la escultura. Las figuras tienden al alargamiento decorado con un idealismo de corte francés (Amiens). Lamentablemente, el arte religioso sufrió también en Inglaterra el salvajismo iconoclasta, en este caso de la Reforma protestante, que, al no compartirlas, decidió destruirlas, respetando solo las de carácter profano. Menos mal que algunas ricas obras en alabastro (realizadas por los *alabastermen* en el centro principal de Nottingham) salieron de las islas hacia el continente y lograron sobrevivir.

En el arte funerario surgieron las figuras de los sufrientes (*weeper*), que rodean los sepulcros, como en el del cardenal Thomas de Cantelupe, en Hereford.

En cuanto al arte funerario en bronce, destaca el sepulcro de Leonor de Castilla († 1290), encargado por su esposo el rey Eduardo I el Confesor para

la catedral de Westminster. Fue obra de William Torel, que labró una imagen idealista al uso de la estatuaria inglesa de este período.

Lo mismo ocurre a comienzos del siglo XIV con el sepulcro de Eduardo II en la catedral de Gloucester, cuya estatua yacente, bajo un florido baldaquino, está representada con gran idealismo.

A finales de siglo se impuso la corriente realista venida del continente, como se observa en el sepulcro de la esposa de Eduardo III, Felipa de Hainault.

Una novedad inglesa fue la aparición de la figura arrodillada: Lord Spencer en la catedral de Tewkesbury, si bien se trató de un caso aislado que pasó sin pena ni gloria, por lo que fue en el continente donde se desarrolló este motivo.

A Italia por el *Mare Nostrum*

El arte gótico tuvo en Italia menor trascendencia y duración que en otros países europeos debido a su arraigada tradición clásica y a la influencia bizantina a partir de la toma de Constantinopla por los cruzados, junto con la intensa relación comercial con las ciudades de Génova y Venecia.

La arquitectura tiende a la horizontalidad. El arco ojival posee poca curvatura y se aproxima al de medio punto. Predomina la bóveda de crucería sencilla y la escasez de arbotantes. Los vanos al exterior son de pequeño tamaño —en lo que pudo influir la luminosidad mediterránea— y los muros, más sólidos por tanto, no precisan arbotantes. Por ello, en Italia no se desarrolló apenas el arte de la vidriera, aunque sí la pintura al fresco en las amplias paredes así disponibles al objeto de decorar e iluminar los interiores.

Piso superior de la basílica de San Francisco de Asís, cerrado por bóvedas de crucería cuatripartitas. La exquisita decoración nada tiene que ver con la sencillez y pobreza propugnadas por *Il Poverello*.

La tendencia de los edificios no es a la verticalidad —característica propia del Gótico—, sino a la horizontalidad con sentido proporcionado al modo clásico heredado de la Antigüedad romana, acentuada al exterior por el uso de sillares de mármol blanco y negro distribuidos en hiladas superpuestas de manera alterna. De otra parte, existe tendencia a distanciar las torres del resto del edificio, una particularidad que repercute en la gran importancia que se concede a estas construcciones en la arquitectura civil, donde alcanzan elevadísimas dimensiones.

Fachada occidental de la catedral de Orvieto, decorada pictóricamente por Lorenzo Maitani a partir de 1310 con episodios bíblicos. Por influencia clásica, está rematada con gabletes que semejan frontones triangulares.

Habiendo sido introducido el Gótico por los monjes cistercienses venidos de Francia, quienes edificaron la abadía de Fosanova, centro difusor del nuevo arte desde la región del Lacio (en la que también se construyó el monasterio de Casamari, cerca de Roma), fueron las órdenes mendicantes de franciscanos y dominicos quienes levantaron las iglesias de predicación, que siguen las pautas cistercienses: cubierta de madera en las naves, crucero en forma de *tau* griega y cabecera con capillas rectangulares.

Entre las primeras obras del nuevo estilo está la basílica de San Francisco en Asís, iniciada en 1230 para albergar el cuerpo de El Pobrecico, que ese mismo año se guardó en la cripta subterránea (había dejado escrito que le enterrasen en una escombrera). Consta de dos pisos superpuestos que se salen de la sencillez propugnada por el fundador.

La catedral de Santa María Asunta de Siena se comenzó a levantar en

1245 sobre otra anterior del siglo XII. Posee tres naves y ábside cuadrado tipo cisterciense. Sus arcos semicirculares la sitúan aún en el estilo románico. La fachada, una maravilla, revestida toda de mármol, combina el cuadrado, el círculo y el triángulo, que encierran la simbología de la tierra y el cielo presididos, tanto en los gabletes como sobre los hastiales, por Dios Uno y Trino. Fue decorada al pincel por Giovanni Pisano entre 1284-1299 y cuenta con numerosas esculturas, mosaicos y mármoles de diversa policromía.

Ya en el siglo XIV, la catedral de Orvieto sigue el modelo de Siena en el empleo de materiales polícromos al exterior y, por influencia clásica, remata su fachada, rompiendo la estructura del templo, con frontones triangulares, a los que se puede aplicar el simbolismo divino. Los maestros medievales no daban puntada sin hilo y, lógicamente, adaptaban las influencias recibidas a los tiempos en los que vivieron.

En Florencia se levantan tres obras importantes. Una de ellas es la catedral de Santa María de las Flores (1296), obra de Arnolfo di Cambio, con tres amplias naves y cabecera trebolada que refleja la influencia del Románico alemán. Su torre o *campanile* es obra de Giotto; finalmente, Brunelleschi cubrió el templo con una gran cúpula de media naranja. Las otras dos obras son la iglesia franciscana de la Santa Cruz y la dominica de Santa María la Novella, que repite el esquema de Santa María sopra Minerva de Roma.

Al sur de la península predominan las iglesias de nave única, como la de Santa Clara de Nápoles.

No lejos, tanto en Chipre como en la isla de Rodas, se observa la influencia francesa en las catedrales de Nicosia y San Juan, a las que también llegaron reminiscencias catalanas al rebufo de su expansión mediterránea.

La escultura italiana

La escultura está impregnada de clasicismo, facilitando el camino al prerrenacimiento, presente ya, según algunos autores, en las obras del duecento (s. XII) y del trecento (s. XIII), aunque artistas como Pietro Cavallini y su *Cristo* en San Pablo Extramuros de Roma rezuman goticismo, si bien en el Juicio Final de Santa Cecilia en Trastevere (1293) Cristo imita una figura clásica: asoma el protorrenacimiento.

Así pues, salvando la corte de Federico II, que intentaba revivir las grandezas imperiales de la Antigüedad, como se observa en la Puerta de Capua, decorada con estatuas y bustos al modo romano, fue la escuela de Pisa

la que llevó la batuta a través de los Pisano. Nicola esculpió el púlpito del Baptisterio de su ciudad natal (1260) y el de la catedral de Siena (1265), ambos de forma poligonal (hexagonal el primero y octogonal este), apoyados en columnas sobre leones, con escenas en relieve saturadas de figuras en juego de luces y sombras que muestran amplitud de pliegues en los ropajes y rostros graves, inspirados en los sarcófagos etruscos y romanos. Otro Pisano, Giovanni, continuó el trabajo de los púlpitos, que crearon clientela, con la realización del de San Andrea de Pistoia (1298) y el de la catedral de Pisa (1302-1310), este de forma decagonal, recreándose en la imitación de las figuras antiguas, que sirvieron de modelo, en concreto, para la alegoría de la Justicia o de la propia ciudad. Fue también autor de la fachada de la catedral de Siena, híbrida de arquitectura y escultura, en la cual las estatuas, sobre repisas, surgen totalmente liberadas del marco arquitectónico: es el Renacimiento asomando ya en la cuna del país que le ve nacer.

Púlpito del baptisterio de Pisa, esculpido en forma hexagonal por Nicola Pisano, padre de Giovanni, en 1260. Sobre los capiteles que coronan las columnas de mármol, apoyadas alternativamente sobre leones que simbolizan fortaleza, se representan las Virtudes. En los paneles, escenas de la vida de Cristo.

Andrea Pisano labró las puertas de bronce del baptisterio de Florencia (1330), que constan de veintiocho escenas, en las cuales destaca, sobre fondo plano, el volumen de las figuras y la elegancia de sus pliegues ondulados. También trabajó en la decoración del *campanile* de la catedral florentina

siguiendo diseños de Giotto.

Su hijo, Nino, labró figuras curvas y estilizadas, sonrientes, atractivas en su delicadeza, como hechas de marfil: *Madonna* del Museo de Pisa o estatua de san Martín en la iglesia de su advocación en la misma urbe.

Los Pisano crearon una amplia escuela de discípulos y seguidores por toda Italia, llegando hasta Nápoles, Verona y Venecia.

Las artes suntuarias brillaron en piezas de orfebrería, como el cáliz donado por el papa Nicolás V a la basílica de Asís, obra de Guzzio di Mannaia (hacia 1290) en esmalte translúcido sobre bajorrelieve de plata transparente bajo una ligera capa de vidrio coloreado, técnica que alcanzó una gran expansión por Europa. Otra rica pieza es el relicario de Bolsena, en el Duomo de Orvieto, realizado con la misma técnica e imitando la fachada del templo que lo alberga, con escenas sobre la Pasión e infancia de Jesucristo.

La fachada principal de la catedral de Colonia, que carece de rosetón, es una muestra de verticalidad e impulso ascensional con sus torres altísimas rematadas con agujas, realizadas en el siglo XIX (1880), aunque siguiendo el modelo del XV.

A Alemania, centro y norte de Europa por tierra y mar

El Gótico tardó algún tiempo en llegar a Alemania debido a la fuerza que mantuvo el Románico en ese país, por lo que en pleno siglo XIII aún se emprendieron obras en aquel estilo. El modelo clásico francés fue el que tuvo

mayor influencia en arquitectura.

El primer ejemplo fue la catedral de Magdeburgo (1209), inspirada en la francesa de Laon al igual que la de Bamberg, si bien esta conserva la disposición carolingia-otoniana de ábsides contrapuestos a los pies del edificio y en el testero.

La catedral de San Pedro y Santa María de Colonia, edificada a partir de 1248 y consagrada al concluirse la cabecera, en 1322, sigue el modelo de las catedrales de Beauvais en el alzado y Amiens en la planta, pero carece de rosetón en la fachada. Esta está enmarcada por dos altísimas torres rematadas con agujas, realizadas en el siglo XIX (1880) siguiendo el modelo del siglo XV, al igual que las de Magdeburgo, Limburgo, Ratisbona y la citada de Bamberg, siendo el movimiento ascensional una característica del Gótico alemán. Contó con gran afluencia de visitantes por albergar el supuesto sepulcro de los Reyes Magos, cuyas reliquias llegaron en 1164 procedentes de Milán; por eso, el escudo de la ciudad contiene tres coronas.

También en Colonia interesa la iglesia de San Francisco (1245-1260), que consta de tres naves sin crucero, rematadas con una capilla mayor poligonal en la cabecera.

Nuestra Señora de Friburgo fue edificada como iglesia parroquial y no se convirtió en templo catedralicio hasta 1827 al albergar la sede arzobispal. Se inició por el transepto en 1200 en estilo románico tardío a imitación de la de Basilea, aunque a partir del segundo tercio de la centuria las obras comenzaron a abandonar este modelo. Destaca su alta torre, empezada a mediados de siglo, coronada con uno de los más hermosos chapiteles de Alemania, cuya tracería calada, dejando pasar el aire y la luz, le da un aspecto liviano.

La catedral de Estrasburgo, aún con testero románico, cuenta con tres naves. Comenzaron a levantarla en 1252; su fachada es de 1276. De las dos torres, iniciadas en el siglo XIV, solo se terminó la del lado norte, rematada en 1439 por una gran flecha del maestro Johann Hültz, que eleva el récord de altura hasta los 162 metros.

El siglo XIV constituyó una etapa de esplendor en Alemania para la arquitectura gótica, favorecida por la difusión que alcanzaron las órdenes monásticas. En la iglesia de Santa Isabel de Marburgo comenzó a emplearse la planta de salón o *hallenkirche*, en la cual todas las naves se hallan a igual altura, con lo que desaparecieron el triforio y el claristorio, modelo que se fue

difundiendo a lo largo de los siglos XIV y XV en otras obras, como en la cabecera de la catedral de San Esteban de Viena (1300-1510) y posteriormente en las de Friburgo y Ulm, en la cual trabajaron los maestros Parler; uno de sus miembros, Peter, estuvo activo también en la catedral de San Vito de Praga (1356), donde ejecutó las bóvedas estrelladas.

Una variante peculiar del Gótico alemán es el estilo Vístula, caracterizado por el empleo de ladrillo ante la escasez de piedra, como se observa en la catedral de Lübeck y en Santa María de Danzig. El uso de este material se expandió por las costas del mar Báltico: iglesia de Santa Ana en Vilna (Lituania) con sus tres torres provistas de decoración floral; Santa María de Cracovia (Polonia), de altas torres cuadradas. También en Escandinavia: Suecia (catedral de Uppsala) y Finlandia, donde, aparte de ejemplos en madera que no han llegado hasta nosotros, se levanta la catedral de Turku, consagrada en 1300 en la que fue capital del país hasta 1812. En Noruega predomina la influencia anglo-normanda, como se observa en la fachada de la catedral de Trondjeim.

La escultura y las artes suntuarias en el Sacro Imperio

La escultura germana, aunque derivada de la francesa, tiende al expresionismo, a veces grotesco, como se aprecia en los *Condenados* —entre ellos, el emperador Otón I— de la portada del Príncipe o del Juicio Final de la catedral de Bamberg, perteneciente, como el resto de las obras de este templo, a la primera mitad del siglo XIII. Destaca asimismo la escultura exenta, cuya mejor muestra la constituyen los *Jinetes* de Magdeburgo y Bamberg, el primero representando al emperador y el segundo a un personaje incierto.

La influencia de los modelos franceses de Chartres y Reims se aprecia en la catedral de Estrasburgo, concretamente, en el tímpano de la *Coronación de la Virgen*, aunque no tanto en el de la *Dormición* porque este hace gala del expresionismo germano. Obra del maestro que copia a Chartres es el *Pilar de los Ángeles* en el interior del templo. A fines del siglo XIII pertenecen las imágenes de las *Vírgenes necias y prudentes* y las del *Triunfo de los vicios sobre las virtudes* que se hallan en la portada principal, deudoras de la escultura de la catedral de Reims.

En la catedral de San Pedro y San Pablo de Naumburgo, de mediados del siglo XIII, destaca la ornamentación del coro —el Calvario y otras escenas de la Pasión—, así como el realismo de las estatuas de cuerpo entero en piedra policromada de los fundadores: Ekkehard y Uta, figura esta de mujer

considerada el ideal femenino de la raza germana.

En el siglo XIV triunfó la escultura funeraria, tal como muestra el *Santo Sepulcro* de la catedral de Friburgo (h. 1350), tema que en la vecina Francia alcanzó un gran eco. En Alemania se impuso el expresionismo característico de la estética germana, del que es buena muestra el sepulcro del obispo Federico de Hohenlohe en la catedral de Bamberg. En él el rostro demacrado de la estatua del difunto, a pesar de su estilización y postura curvada, que ofrece alguna nota de elegancia, muestra la consunción de la vida para dar a entender que, a pesar de sus ropas lujosas, báculo quizá de oro, mitra y libro, nadie se lleva nada de este mundo.

Obras funerarias aparte, el gran conjunto escultórico alemán del siglo XIV, que anuncia el estilo naturalista del siguiente, se halla en las imágenes de la fachada de la iglesia de San Lorenzo de Núremberg.

En cuanto a las artes decorativas, a finales del siglo XII, Nicolás Verdún había dejado ya una muestra imponente de orfebrería en el ambón de Klosterneuburg (cerca de Viena), elaborado con la técnica de esmalte *champlevé* sobre cobre, de tradición en la región del río Mosa. Se adorna con escenas del Antiguo y Nuevo Testamento en sentido prefigurativo, cuya innovación es el tratamiento de los personajes en grandes escorzos y los aspectos naturalistas en los pliegues de las ropas, que imitan el paño mojado de tradición clásica, algo que rompe con la antigua plástica románica. Idéntico naturalismo se aprecia en las figuras del Relicario de los Reyes Magos de la catedral de Colonia, especialmente en los rostros de profetas y apóstoles, mientras que en el de la Virgen de Tournai es el modelado del cuerpo de Cristo en la escena del Bautismo el que marca la diferencia entre las antiguas y nuevas formas del siglo XIII.

A este momento pertenece también el Salterio de la reina Ingeburge, cuyas miniaturas hacen gala de un estilo similar.

Flandes y Holanda

En Flandes y los Países Bajos, donde suele ser característica la existencia de grandes ventanales en las fachadas, la arquitectura sufre la influencia del Gótico del norte de Francia, Borgoña y del área del Rin, tal como se observa en la cabecera de la catedral de Tournai, en la catedral de San Miguel y Santa Gúdula de Bruselas, o en San Salvador de Brujas, San Babón de Gante y San Pedro de Yprés. Y, ya en el siglo XV, en las catedrales de Amberes y Malinas,

San Miguel de Gante, Santiago de Lieja y en la nave y el crucero de la citada iglesia de San Babón.

En Holanda tuvo mucha influencia el arte alemán de la zona del Báltico, en concreto, el llamado Gótico de ladrillo, apreciable en Breda y Haarlem.

FIN Y FRACASO DE LAS CRUZADAS

Se dio el nombre de Cruzadas a las expediciones militares de la Edad Media protagonizadas por el cristianismo para recuperar los Santos Lugares, en poder de los musulmanes. Los soldados se llamaron cruzados porque llevaban una cruz, el símbolo de Cristo, bordada en el pecho.

En 1187 los turcos del temible Salah al-Din (Saladino) tomaron Jerusalén, que había sido conquistada por los caballeros de la primera cruzada en 1099.

La segunda cruzada había tenido lugar entre 1147 y 1149, dirigida por Luis VII de Francia, acompañado de su esposa Leonor de Aquitania (de quien se dice que cabalgaba melena al viento con el pecho desnudo para galvanizar a los soldados), y Conrado III de Alemania, pero fracasó en su asalto a Damasco y se dio la vuelta.

Para recuperar Jerusalén se organizó en 1189 la tercera cruzada, predicada por el papa Gregorio VIII y formada por tres grandes ejércitos: el inglés, al mando de Ricardo Corazón de León; el francés, dirigido por Felipe Augusto; y el germano, de Federico Barbarroja. Este último, que había llegado el primero a Asia por la ruta terrestre a través de los Balcanes, murió ahogado mientras se bañaba en el río Selef y muchos de los suyos retornaron a su tierra. El resto quedó al mando de Leopoldo de Austria y se unió a ingleses y franceses, llegados por vía marítima. Juntos tomaron al asalto San Juan de Acre en 1191, pero se abrieron las disputas por el reparto del botín, en el que Leopoldo fue ninguneado por Ricardo. Felipe Augusto regresó a su país por problemas internos, acompañado del de Austria, y Corazón de León tuvo que combatir solo frente los turcos, lo que le valió ese apodo con el que ha sido inmortalizado. Pero al llegar a los muros de Jerusalén, debido a sus mermadas huestes, en lugar de atacar prefirió firmar con Saladino una tregua, que permitía el libre acceso de los peregrinos desarmados a Jerusalén.

A su regreso de Tierra Santa, Ricardo cayó prisionero de Leopoldo de Austria, que no le perdonaba el desencuentro de Acre y, tras quince meses de cautiverio, hubo de pagar por su libertad un fuerte rescate al emperador Enrique VI. Llegó a Inglaterra en 1194; su hermano Juan Sin Tierra, que le había usurpado el trono, le juró lealtad y, a su muerte, fue reconocido como heredero (1199-1216). En el primer año de su reinado el nuevo monarca partió hacia Francia para defender sus territorios de Aquitania frente a Felipe Augusto II, pero fue derrotado y regresó a su país, donde los nobles le arrancaron la Carta Magna (1215), que limitaba el poder y los privilegios reales, además de crear una Asamblea —remoto antecedente del Parlamento — que intervenía en los asuntos de gobierno.

La cuarta cruzada (1201-1204) no tuvo en realidad el carácter de tal. Fue predicada por el papa Inocencio III en 1199 y dirigida por Balduino de Flandes, aunque la intervención del dux de Venecia, Enrique Dandolo, modificó todos los planes de la expedición, que este gobernante intentó aprovechar para su beneficio económico. Las naves venecianas transportaron a las tropas hasta Zara (Dalmacia), con la que Venecia mantenía importantes contactos comerciales. Dese allí, los cruzados tomaron y saquearon durante tres terribles días la bella Constantinopla y fundaron el Reino Latino (1204-1261). Los Santos Lugares ya no eran un objetivo.

En 1212 tuvo lugar, entre la historia y la leyenda, la llamada Cruzada de los Niños, una tan cruel como ingenua expedición de infantes predicada por un muchacho de doce años que aseguraba que solo ellos rendirían, con la ayuda divina, los Santos Lugares. Logró arrastrar, dicen, hasta veinte mil niños y jóvenes, pero al no separarse las aguas del Mediterráneo como confiaban (rememorando a las del mar Rojo con Moisés), acabaron siendo vendidos como esclavos por los musulmanes.

A partir de la cuarta cruzada tuvieron lugar las que se conocen como cruzadas menores, que, con el espíritu cruzado apagándose, no tuvieron ningún éxito.

La quinta cruzada (1218-1221) había sido predicada por Inocencio III en 1213 y estuvo encabezada por Andrés II de Hungría. Con un gran ejército se dirigió a Egipto, pero, a pesar de algunos éxitos iniciales en el delta del Nilo, fracasó en la toma de El Cairo y la abandonó sin ningún resultado.

La sexta cruzada (1228-1229) estuvo dirigida por Federico II de Alemania, a pesar de la oposición del papa Gregorio IX. En ella se alcanzó el

Tratado de Jaffa (1229) con el sultán de El Cairo, por el que los cristianos obtuvieron las ciudades santas de Jerusalén, Nazaret y Belén. No obstante, pronto cayeron (1244) de nuevo en poder de los musulmanes.

La séptima (1248-1254) y octava (1270) cruzadas fueron dirigidas por el rey santo, Luis IX de Francia. La primera llegó a Egipto, donde el rey cayó derrotado, y la segunda, 15 años después, con la colaboración de Carlos de Anjou, rey de Nápoles, alcanzó Túnez con el propósito de seguir por tierra a Egipto, pero en el asedio de la primera murió el monarca francés a causa de la peste.

Todavía se habla de una novena cruzada (1271-1272), continuación de la anterior, con la llegada de Eduardo de Inglaterra al campamento francés tras la muerte del rey. Prosiguió con sus fuerzas hasta Acre, pero al cabo firmó una tregua en Cesarea. Luego fue herido a traición y hubo de regresar a su país, donde proyectó nuevas cruzadas que no llegaron a realizarse.

En 1291 los musulmanes tomaron San Juan de Acre, último bastión cristiano en Asia Menor, con lo que finalizó la presencia de los cruzados en aquellas tierras.

Entre las consecuencias principales de estas expediciones —habiéndose querido hablar incluso de colonización occidental, lo cual no compartimos porque solo se trató de guerreros que permanecieron durante muy poco tiempo—, se halla la creación de las órdenes militares, que surgieron para la defensa de las fortalezas levantadas. Además, se pueden indicar estos otros resultados:

- Aumento de los contactos entre Occidente y Oriente.
- Absorción del excesivo brío militar de la caballería occidental, lo que favoreció la tranquilidad interna de los países al marchar los partidarios de la guerra.
- Un gran fracaso militar, ya que antes de un siglo Jerusalén volvió a caer en poder del islam, y en este sentido fueron contraproducentes porque reafirmaron la unidad mahometana.
- Se debilitó y arruinó Bizancio, lo que no hizo sino agravar el peligro turco y mongol, de no haber sido estos últimos derrotados por la caballería mameluca de Bai Bras en Egipto.
- El islam pasaría al ataque y lograría tomar Constantinopla (1453) y parte de los Balcanes.

En sentido positivo, las cruzadas significaron:

- Económicamente, un gran aumento del comercio con Oriente, lo cual se dejó sentir en la prosperidad de las repúblicas italianas.
- Socialmente fueron un catalizador del orgullo nacional de Occidente, pues las distintas regiones se conocieron mejor, abriéndose camino para fusionarse.
- Culturalmente las cruzadas aportaron mayores contenidos a Occidente que a Oriente, tanto en el plano artístico o literario —iconografía fantástica, desarrollo de la literatura caballeresca— como técnico, lo que se manifestó, por ejemplo, en el desarrollo de la agricultura a través de sistemas traídos de Bizancio.
- Políticamente fueron un gran golpe para la monarquía feudal porque contribuyeron a la emancipación de las ciudades.

5

Las crisis de la Baja Edad Media (s. XIV)

CRISIS AGRARIAS Y DEMOGRÁFICAS: LA PESTE NEGRA SIEGA EUROPA

Sobre la Europa desolada por las continuas calamidades (sequías, malas cosechas, hambrunas y guerras, con la más larga de la historia recién empezada) cayó como llovido del infierno el azufre de la peste negra, un jinete apocalíptico que a lomos de la serpiente dragón, guadaña en ristre, segó las vidas de uno de cada tres habitantes. Dice el Apocalipsis 6,8: «Cuando abrió el cuarto sello, oí la voz del cuarto Viviente que decía: “Ven”. Miré entonces y había un caballo verdoso; el que lo montaba se llamaba Muerte, y el Hades le seguía».

El mal procedía de Asia, traído entre el repulsivo pellejo de las ratas por las pulgas que vivían en él. El nombre de bubónica, con el que también se la conoce, se debe a que a los enfermos se les hinchaban los ganglios linfáticos de axilas e ingles que al supurar formaban bubones. Se llamaba negra por las primeras manchas oscuras que salían en la piel cuando una persona estaba infectada.

La peste negra hizo estragos a mediados del siglo XIV, como recoge en *Triunfo de la muerte* el pintor flamenco Brueghel el Viejo (Museo Nacional del Prado, Madrid). A lomos de famélica montura, guadaña en mano, redujo la población europea en casi dos tercios.

La pandemia alcanzó un pico máximo entre 1346 y 1360. Se había declarado en Mongolia ya en 1328, desde donde afectó pocos años después a China, India, Oriente Medio y el norte de África, además de a toda Europa, donde fue introducida a través de la colonia genovesa de Kaffa (actual Teodosia, en la península de Crimea), asediada por los mongoles, quienes lanzaban con catapultas cadáveres infectados dentro de las murallas de la urbe al desconocer que la enfermedad no se contrae por este tipo de contacto. Si la bacteria llega al pulmón, puede provocar la peste neumónica o respiratoria, que sí se transmite entre humanos.

Los apestados llevaron la epidemia a Mesina, Génova y Venecia alrededor de 1347-1348. Luego, desde Italia se expandió por toda Europa: Francia, España (1348), Inglaterra, Alemania (1349), Escandinavia (1350) y el noroeste de Rusia, donde se dieron los últimos casos en torno a 1353. El número de fallecidos se estima que superó los veinticinco millones en Europa y aproximadamente el doble entre Asia y el norte de África. Quedó a salvo la zona subsahariana, que en aquel entonces estaba prácticamente inexplorada.

La peste negra se repitió en Europa en sucesivas oleadas, ya que la bacteria fue reintroducida en varias ocasiones hasta principios del siglo XIX debido a cambios climáticos que produjeron una disminución drástica de

roedores, con lo que las pulgas tuvieron que buscar otro parasitario en los humanos y en sus animales domésticos, desde los que el contagio del mal estuvo asegurado.

Últimas investigaciones han lanzado la hipótesis de que la enfermedad pudo no haber sido causada por la bacteria *Yersinia pestis*, como hasta hace poco se creía, sino que se trató de un virus similar al ántrax o al ébola, ya que se dio en lugares alejados como Islandia, donde no hay ratas y en consecuencia fue transmitida por personas.

En la península ibérica la primera zona afectada fue Mallorca en abril de 1348; en mayo estaba ya en Barcelona y desde allí se extendió por toda Cataluña para propagarse tierra adentro en Navarra y Aragón, particularmente en Zaragoza (donde afectó a la reina Leonor), y descender por la línea de costa hacia Levante. En Castilla fue también rapidísima la propagación de la peste, puesto que al año siguiente había llegado ya hasta Gibraltar, donde mató al rey Alfonso XI. La epidemia siguió atacando periódicamente, con una fase de recrudecimiento en 1352 y otra más tardía en 1381.

Las consecuencias fueron terribles. Demográficamente, aunque solo podemos aventurar cifras, parece ser que llegó a afectar a la mitad e incluso en algunas ciudades a las tres cuartas partes de los habitantes, por lo que la despoblación fue tremenda. En el caos subsiguiente, se produjeron desórdenes civiles de gran magnitud: bandolerismo, saqueos de bienes, salvajismo contra los más débiles, violaciones, incendios, etc. Al decir de Pedro IV el Ceremonioso, valga de ejemplo, la ciudad de Valencia «quedó como vacía y desolada […] por lo cual indujo a muchos vecinos de mal corazón a ir a las casas de los difuntos a coger y apropiarse de todos los bienes muebles que allí puedan encontrar». Particularmente trágicos fueron los ataques a aljamas y juderías al responsabilizar a la población hebrea de ser la causante del mal y de haber envenenado las aguas.

En el plano agrario, la falta de brazos en el campo que acarreó el desastre demográfico trajo como consecuencia la disminución acusada de la producción agrícola. Al mismo tiempo, el comercio sufrió un retroceso, si no un parón, no solo por la falta de mercancías y escasez de compradores, sino por el temor de los mercaderes a salir de viaje ante la inseguridad de los caminos. También el comercio marítimo entró en crisis por idénticas circunstancias. La moneda perdió valor ante la inflación galopante que se desató.

Con todo ello, los reyes sufrieron un descenso notable en la recaudación de impuestos, tanto en Aragón (más afectada por la caída del comercio, que provocó la subida del precio de las manufacturas) como en Castilla, debido al descenso del trabajo agrario, si bien la ganadería lanera apenas notó el problema, ya que la peste solo afectaba a las personas, por lo que el número de cabezas no sufrió una disminución significativa. De ahí que la recuperación fuera relativamente rápida, mientras en la Corona de Aragón aún en la primera mitad del siglo XV continuaba la crisis.

Con este panorama, la influencia de las grandes mortandades en la iconografía resultó evidente.

Crisis religiosa: el Cisma de Occidente, hasta tres papas en la silla de san Pedro

El Cisma de Occidente, también conocido como Gran Cisma de Aviñón, tuvo una duración de 39 años entre 1378 y 1417. Llegó a haber dos papas, el de Roma y el de esta ciudad, e incluso, a partir de 1409, tres: el de Roma, el de Aviñón y el de Pisa.

El papa Gregorio XI había devuelto la Santa Sede a la Ciudad Eterna desde Aviñón, adonde la había llevado en 1308 Clemente V con la presión del rey francés Felipe el Hermoso.

A su muerte, los cardenales presentes en Roma (once franceses, cuatro italianos y un español, Pedro de Luna), sin esperar a los que tenían que acudir desde el exterior, coaccionados por las masas populares, que pedían a gritos un papa italiano —«¡Romano, romano lo volemo, o almanco italiano!», es decir, «¡Romano, romano lo queremos, o al menos italiano!»—, eligieron como sucesor en la silla de san Pedro al arzobispo de Bari, Bartolomeo de Prignano, quien tomó el nombre de Urbano VI. Las turbas llegaron a asaltar a los cardenales cuando un prelado francés pronunció erróneamente el nombre del elegido y creyeron que se refería a su compatriota Jean de Bar.

Calmada la situación, el 18 de junio de 1378, Urbano VI fue coronado como nuevo pontífice y el día 24 recibió la carta de aprobación de los

cardenales que se habían quedado en Aviñón. Partidario de una reforma profunda de la Iglesia, no ahorró críticas al modo de vida pomposo de algunos prelados y reprendió a los obispos por permanecer en Roma en lugar de trasladarse a sus diócesis. Con ello, comenzó a granjearse críticas y enemistades.

Durante el Cisma en la Iglesia de Occidente, Aviñón mantuvo todo el boato de una corte, como se observa en este cuadro titulado *Cortejo del Vicelegado papal* (1766), por Claude Marie Gordot.

Los cardenales que habían participado en la elección, salvo los cuatro italianos, que se quedaron en Roma, se reunieron en Anagni y declararon no válida la elección del pontífice a causa de las presiones populares. Apoyado primero por la reina Juana de Nápoles y enseguida por el rey francés, Felipe VI, el 20 de septiembre se celebró un nuevo cónclave en Fondi, que eligió papa a Roberto de Ginebra con el nombre de Clemente VII, quien fijó su residencia en Aviñón. Era el comienzo del cisma.

Las monarquías europeas se dividieron: Inglaterra y el Imperio alemán (aunque no en su totalidad) se pusieron de parte de Urbano VI, mientras Escocia y el ducado de Saboya se alinearon con Francia en favor de Clemente VII. En la península ibérica, Enrique II de Castilla, indeciso al principio, se decantó por este último tras el sínodo episcopal de 1380 en Medina del Campo, pero el anuncio de la decisión se pospuso hasta mayo del año siguiente. Pedro IV de Aragón y Carlos II de Navarra decidieron declararse neutrales. En Portugal, Fernando I tomó partido en principio por Clemente VII, pero en 1381 se declaró obediente a Urbano VI, aunque al año siguiente volvió a optar por el papa de Aviñón, hasta que en 1385, tras la victoria de Aljubarrota sobre los castellanos, se declaró definitivamente

partidario del papa de Roma.

Derrota de las tropas castellanas frente a las portuguesas en Aljubarrota, 1385 (British Library Royal). Portugal logró la independencia y su rey tomó partido por el papa de Roma frente al de Aviñón.

Urbano y Clemente se excomulgaron mutuamente, con lo que en la cristiandad reinó el más absoluto desconcierto: toda ella estaba excomulgada; abundaban las parroquias con dos curas, las diócesis con dos obispos, los monasterios con dos abades, había órdenes religiosas con dos generales, e incluso en alguna, como en los dominicos, unas provincias eran partidarias de un pontífice y otras del contrario. Hasta los mismos santos estaban divididos: santa Catalina de Siena —desposada con Cristo, en su dedo anular el Santo Prepucio— profesaba obediencia al papa Urbano, mientras san Vicente Ferrer estaba a favor de Clemente VII.

Los intentos de solución por la vía de la armas no dieron resultado ni tampoco las negociaciones. En 1389, con la muerte de Urbano VI, se creyó que llegaría la solución. Pero las posturas siguieron igual. Los cardenales de Roma eligieron sucesor a Piero Tomacelli, que tomó el nombre de Bonifacio IX (1389-1404). Por su parte, al morir Clemente VII, en 1394, los cardenales de Aviñón eligieron pontífice a Pedro de Luna, que se hizo llamar Benedicto XIII. Posteriormente, al fallecer el papa Bonifacio, la sede de Roma eligió a Inocencio VII (1404-1406) y tras este, a Gregorio XII (1406-1415).

Así las cosas, la Universidad de París propuso tres soluciones:

1. *Via cessionis*, por la que uno de los dos papas, o los dos, debían abdicar.
2. *Via compromossionis*, por la que se aceptaba el arbitraje de un tercero y se acataba su decisión.
3. *Via concilii*, por la que los dos papas debían aceptar el juicio de un concilio ecuménico.

En 1407 ambos papas, Gregorio XII y Benedicto XIII, acordaron encontrarse en Savona para abdicar conjuntamente y dar paso a una nueva elección. Pero todo fue una declaración de intenciones de la que luego se arrepintieron los dos. Solo quedaba la solución conciliar, que se convocó en Pisa con el beneplácito del rey de Francia, así como de las ciudades del norte de Italia por una parte y de Inglaterra y Alemania por la otra. El concilio comenzó el 25 de marzo de 1409. Su legitimidad se basaba erróneamente en el principio de la superioridad del concilio sobre el papa, teoría entonces muy extendida. Fueron llamados a comparecer, en calidad de acusados, los dos pontífices, pero como no se presentaron, fueron depuestos en rebeldía el 5 de junio, acusados de herejes y cismáticos. Los veinticuatro cardenales presentes se reunieron en cónclave y eligieron papa a Pedro Philargés, franciscano, humanista, profesor en Oxford y en París, quien tomó el nombre de Alejandro V.

Ahora no eran dos los papas que ocupaban la vacante de san Pedro, sino tres, por lo que el concilio que se esperaba definitivo no hizo más que empeorar la situación. Al año siguiente falleció el nuevo pontífice y fue elegido en su lugar Baldassare Cossa, que tomó el nombre de Juan XXIII. Los papas, todos tres, seguían en sus trece.

Pero la cristiandad no cejó en su empeño de terminar con esta bochornosa situación en su cabeza visible. Con el entregado apoyo del emperador germano Segismundo, que había sido elegido rey de los romanos en 1410 y era el único aparte del papa que podía convocar un concilio ecuménico, el concilio que lo arreglaría todo se reunió en Constanza el 5 de noviembre de 1413, confirmado por Juan XXIII el 9 de diciembre, a quien había dado su obediencia el emperador.

Juan XXIII, el único de los tres papas presente, pronto entró en polémica con Segismundo y, en lugar de abdicar, huyó de noche disfrazado, pero fue descubierto, destituido y hecho prisionero. Corría el mes de mayo de 1415.

Gregorio XII hizo leer un decreto ante Segismundo por el que convocaba

el concilio de Constanza (cuya legitimidad confirmaba así) y renunció al pontificado.

El tercero en discordia, Benedicto XIII, se había reunido el año anterior en Morella (Castellón), estando ya convocado el concilio, con Fernando de Antequera (a la sazón ya rey de Aragón con el nombre de Fernando I) y Vicente Ferrer, futuro santo, con el propósito de que aceptara renunciar al pontificado para resolver definitivamente el cisma. A lomos de una borriquilla (como Cristo en Jerusalén) y llevado bajo palio entre otros por el rey Fernando, el papa Luna (sobrenombre con el que ha pasado a la historia) entró en la villa en la que el 15 de agosto concelebraría con Vicente Ferrer en la iglesia arciprestal de Santa María la Mayor la solemnísima misa de la Asunción de Nuestra Señora, a la que asistieron un papa, un santo y un rey. Por eso, sobre el dintel de la Puerta de los Apóstoles de dicho templo (cuya última piedra puso el rey Pedro IV en 1343), una inscripción reza que no existe en todo el orbe lugar más santo que este. La muerte de Ladislao de Nápoles interrumpió las negociaciones, puesto que Fernando I hubo de partir hacia Italia.

El papa Luna se retiró a la fortaleza de Peñíscola a mediados del mes de septiembre y allí permaneció sin dar su brazo a torcer hasta que le llegó la muerte el 23 de mayo de 1423.

Tozudo, Benedicto XIII, el último papa que quedaba por resolver, se negó a las peticiones del emperador Segismundo, que fue a verle a Aviñón para que resignara de su cargo. Abandonado por los reinos hispanos a causa de su total intransigencia, terminó siendo depuesto por el concilio de Constanza el 26 de julio de 1417, que le declaró cismático y hereje.

Por fin, el 11 de noviembre de 1417, Otón Colonna fue elegido, casi por unanimidad, nuevo pontífice con el nombre de Martín V. La unidad en la Iglesia se había restablecido, salvo el histriónico episodio del papa Luna, que, empecinado, continuó en su castillo de Peñíscola hasta que Dios dispuso de él a los 96 años de edad. Aún, en deplorable espectáculo, sus cardenales osaron elegir un sucesor, Gil Sánchez Muñoz, que tomó el nombre de Clemente VIII. No obstante, debido a las presiones de Alfonso el Magnánimo, terminó abdicando en Martín V. El Cisma de Aviñón había pasado a la historia.

CRISIS POLÍTICA: LA GUERRA QUE SUPERÓ LOS CIEN AÑOS

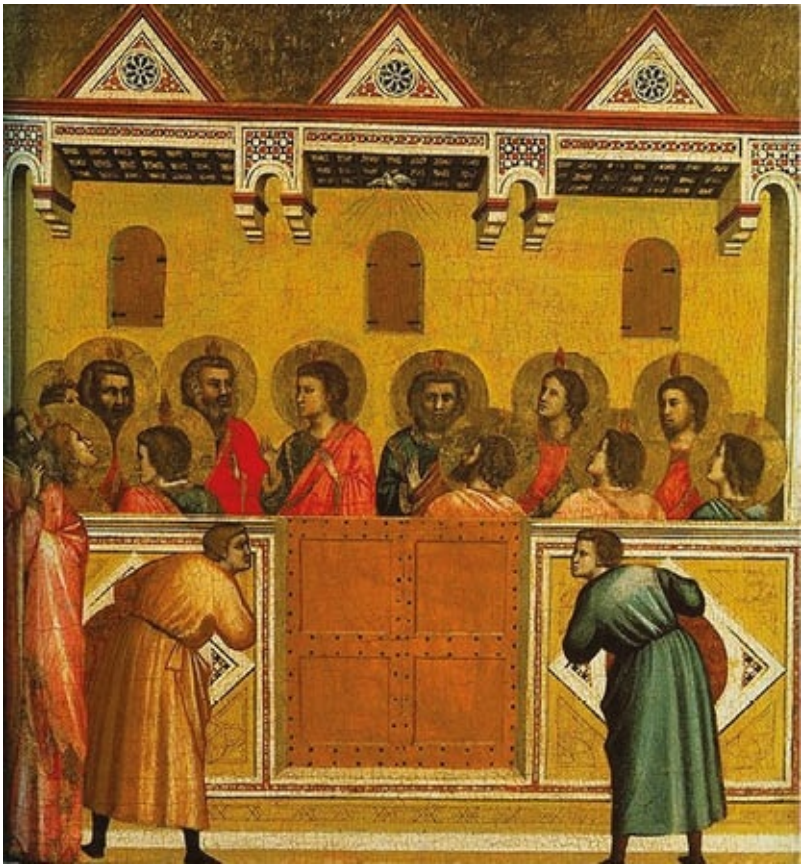
La guerra de los Cien Años fue un conflicto que enfrentó durante más de un siglo (1337-1453) a Francia e Inglaterra en principio, por una causa hereditaria al trono francés, aunque existieron otras de índole política y económica.

La rivalidad entre ambas naciones provenía del siglo XI, cuando el duque Guillermo de Normandía conquistó Inglaterra tras derrotar en la batalla de Hastings (1066) al rey Harold II y distribuyó el país entre los condes normandos que le habían ayudado en la campaña, quienes gobernaron con gran despotismo.

A mediados del siglo XII la dinastía Anjou sustituyó a la normanda al acceder al trono de Inglaterra Enrique Plantagenet (biznieto de Guillermo I) con el nombre de Enrique II. Sus grandes posesiones en Francia (Normandía, Anjou y Turena) más las heredadas de su matrimonio con Leonor de Aquitania (incluyendo la Gascuña) hicieron de él un rey más poderoso que el monarca galo, a quien en teoría debía vasallaje, tal como se había acordado desde la conquista de Inglaterra.

Felipe Augusto de Francia (1180-1223) apoyó la rebelión de uno de los hijos del monarca inglés, el célebre Ricardo Corazón de León. Cautivo hasta 1194, usurpó la Corona su hermano Juan Sin Tierra, quien la volvió a ceñir entre 1199 y 1216 tras la muerte de aquel para no cosechar más que fracasos. Primero, Felipe Augusto le arrebató los feudos de Normandía, Anjou y Turena y luego le derrotó en Bouvines (1214). En su país, la nobleza le obligó a firmar la Carta Magna (1215), que limitaba el poder real a través de la intervención de una asamblea en los asuntos de gobierno.

Le sucedió en el trono, siendo niño, Enrique III (1216-1279), a quien los nobles terminaron por imponer los Estatutos de Oxford (1258), por los cuales la citada asamblea, que pasó a denominarse Parlamento, acogió entre sus representantes no solo a los miembros de la nobleza, sino también a los de las ciudades (clase media). A partir de 1275 estuvo compuesta de dos cámaras: la de los Lores (nobleza y clero) y la de los Comunes (clase media y burguesía). Cuando Enrique III intentó terminar con estas disposiciones, fue depuesto en favor de su hijo, Eduardo I.



GIOTTO. *Pentecostés*, sobre místico fondo dorado (h. 1318). National Gallery, Londres. Pintura de la primera etapa del pintor del trecento italiano. El año de su muerte comenzó la más larga guerra de todos los tiempos: la de los Cien Años (1337-1453), que incluso los superó.

En 1259 el débil rey Enrique había tenido que aceptar el Tratado de París al ser derrotado por Luis IX (1226-1270); en consecuencia, renunció a todas las posesiones y derechos sucesorios en Francia de sus antepasados normandos (incluidas Normandía y Anjou). Únicamente conservó Aquitania y Gascuña, heredadas de su madre, la reina Leonor, pero sometidas al homenaje, es decir, al pago de una renta o vasallaje al rey de Francia.

Retrato de Felipe el Hermoso, atribuido al Maestro de la Leyenda de la Magdalena. Se encuentra en el Museo del Louvre, París.

Su hijo Eduardo I combatió entre 1294 y 1298 contra el nuevo monarca francés, Felipe el Hermoso (1285-1314), para recuperar los derechos cedidos por su padre, aunque no tuvo éxito. Posteriormente, su hijo y sucesor, Eduardo II, sufrió la pérdida de Escocia, que se declaró independiente.

Felipe el Hermoso hizo todo lo posible por implantar la monarquía autoritaria. Con el fin de garantizarse el dominio sobre los Estados Pontificios entró en Agnani e hizo prisionero al papa Bonifacio VIII. Este le excomulgó, pero el rey favoreció la elección de un pontífice francés, Clemente V, a quien obligó a trasladar la Santa Sede a la ciudad de Aviñón (1308), lo que setenta años después provocaría el Cisma de Occidente, como ya hemos visto.

La maldición de los Capetos y la chispa que enciende la guerra

A la muerte del rey Hermoso le sucedió en el trono su hijo, Luis X el Obstinado, que falleció a los pocos meses, dejando a su esposa encinta. El hijo póstumo, futuro Juan I, murió al poco de subir al trono, y le sucedió como regente su tío, Felipe el Largo, quien falleció al cabo de cinco años,

dejando solo hijas que no podían acceder a la Corona en virtud de la Ley Sálica, que prohibía reinar a las mujeres. El sucesor fue su hermano y tercer hijo de Felipe el Hermoso, Carlos IV (apodado como su padre), con quien en 1328 se extinguió la dinastía de los Capetos, que había sido instaurada por Hugo Capeto en el año 987 tras la deposición de Luis V, último rey carolingio.

La maldición de los templarios parecía perseguir a dicha dinastía desde que Felipe el Hermoso suprimiera la orden y, de acuerdo con el papa Clemente V, hiciera condenar a la hoguera al gran maestre, Jacques de Molay, quien desde las llamas gritó tanto a uno como a otro: «¡Os espero ante el Tribunal de Dios antes de que acabe el año!». Lo cierto es que el pontífice murió treinta y tres días después al caerse de un caballo y el rey también falleció al cabo de unos meses y sin dejar herederos varones.

Al entrar en juego la sucesión al trono francés, se produjo la chispa que hizo estallar la guerra de los Cien Años, cuya primera fase consistió en el enfrentamiento entre Felipe VI Valois, elegido rey de Francia, y Eduardo III de Inglaterra, hijo de la princesa Isabel (la Loba de Francia) y nieto de Felipe el Hermoso, por ello, pretendiente también a la Corona francesa.

La catedral de Winchester, iniciada a fines del siglo XI, fue continuada en la centuria siguiente y remodelada en los siglos XV y XVI, para terminar restaurada en el XIX dentro de la corriente neogótica que imperaba en el Romanticismo. Foto de Elena Aller García.

Entre las causas adyacentes que provocaron la guerra interminable se hallan las de índole política y económica. Para empezar, eran incompatibles las nociones de vasallaje y soberanía que estipularon los acuerdos posteriores a la conquista normanda de Inglaterra, por los cuales un solo príncipe era a la vez feudatario fuera del país y soberano dentro del mismo; ambos deberes terminaron chocando. De ahí que la guerra de los Cien Años haya sido considerada tradicionalmente el episodio final y decisivo del conflicto entre las monarquías francesa (soberana) e inglesa (vasalla). Pero no pueden olvidarse la lucha de influencias en Flandes, los choques en Bretaña y la cuestión de Escocia.

En Flandes, el problema venía planteado por el mercado de la lana, materia prima de la industria textil flamenca que se importaba desde Inglaterra, con lo cual, Flandes, vasallo feudal de Francia, dependía económicamente de Inglaterra. En esas circunstancias, el monarca inglés, Eduardo III, optó por especular con los intereses comerciales de la burguesía flamenca para atraerse su amistad. Mientras, en Guyena y Gascuña la rivalidad estalló en el mercado de los vinos. El rey francés Felipe VI intentó arrebatar la primera a Eduardo III mediante la aplicación del derecho feudal, al tiempo que se aliaba con los escoceses en su lucha por la independencia.

Ante esta doble amenaza, el soberano británico optó por hacer valer sus derechos a la Corona de Francia y en 1337 se rompieron las hostilidades. Asimismo, prohibió las exportaciones laneras, con lo que se produjo la ruina entre los artesanos flamencos, quienes se sublevaron y llevaron al poder, en Gante, a Van Artevelde, que se alió con Inglaterra; volvía de este modo la fortuna al país y se produjo la liberación de la tiranía feudal francesa.

Eduardo III tomó el título de rey de Francia (8 de febrero de 1340) y se comprometió a acuñar la misma moneda de oro y plata en Flandes, Francia y Brabante, dándole también curso legal en Inglaterra. A cambio, los flamencos se obligaron a apoyar sus pretensiones al trono de Francia. A los pocos meses, el 24 de junio, la escuadra anglo-flamenca destruyó a la francesa en La Esclusa. En Flandes se produjo el asesinato de Van Artevelde y la restauración de la autoridad feudal. Eduardo III se vio obligado a desembarcar en Normandía ante la defección flamenca. Los ingleses consiguieron derrotar a la pesada caballería francesa en Crécy (1346) y se apoderaron de Calais. La diplomacia pontificia logró la firma de las llamadas Treguas de Calais (1347-1354).

El Príncipe Negro entra en escena

En 1356, en Poitiers, las tropas inglesas al mando del sanguinario Príncipe Negro, hijo del monarca inglés, lograron una sonada victoria y, en un golpe de mano, capturaron a Juan II el Bueno, que había sucedido en el trono de Francia a su padre, Felipe VI, en 1350. El débil rey firmó una capitulación cediendo la mitad del territorio francés a los Plantagenet. Pero el Delfín Carlos, apoyado por los Estados Generales, rehusó someterse a los invasores, por lo que estos continuaron sus ataques (Reims, París). Los ingleses ejercieron un terror despiadado contra los campesinos (violaciones, muertes, saqueos, incendios), quienes, sintiéndose desprotegidos de su rey, provocaron el estallido de un conflicto social conocido como la *Jacquerie* (1358) en alusión a Jacques Bonhomme, apelativo con el que se conocía en Francia a los labriegos.

Sin embargo, al carecer de aprovisionamientos, Eduardo III hubo de rebajar sus exigencias y pudo acordarse la Paz de Brétigny (1360), por la que se quedaba con Gascuña, Guyena, Poitou y Calais, además de una indemnización de tres millones de libras, a cambio de renunciar a sus derechos a la Corona de Francia.

Con Carlos V comenzó otro período de enfrentamientos, entre 1364 y 1380, fecha en la que las tropas francesas, dirigidas por Beltrán Duguesclin con su táctica de tierra quemada (arrasarlo todo para que el enemigo no halle sustento), consiguieron que los ingleses se replegaran en Calais, Burdeos y Bayona.

En esta etapa de la contienda, la guerra salió de las fronteras francesas y llegó hasta el Reino de Castilla, donde se estaba produciendo el enfrentamiento entre Pedro I el Cruel (o el Justiciero) y su hermanastro Enrique Trastámara (el de las Mercedes), quien recibió la ayuda de los franceses de Duguesclin mientras el Príncipe Negro apoyó al primero. La victoria de este brindó a Francia un potente aliado en el combate naval con el que destruyeron la escuadra inglesa —hasta entonces reina de los mares— en La Rochelle (1372), saqueando muchos puertos ingleses y navegando por el Támesis hasta el mismo Londres en lo que fue la primera y única vez en la historia que una flota enemiga llegaba a la capital inglesa.

La Doncella de Orleans

A la muerte de Eduardo de Inglaterra le sucedió, aún niño, su hijo Ricardo II,

que terminó depuesto por iniciativa de su primo Enrique de Lancaster, quien una vez rey (Enrique IV) inició, en 1399, otro período de hostilidades contra Francia, continuado con vehemencia por su hijo Enrique V, que fue coronado en 1414.

Al año siguiente, el joven Enrique (27 años) invadió Francia con un potente ejército. Después de varias escaramuzas, tuvo lugar la batalla de Agincourt, que significó un triunfo total para las tropas inglesas, aunque su rey se cubrió de sangre al ordenar la matanza a hachazos de todos los prisioneros cuando recibió la noticia de que su campamento había sido atacado. La victoria tuvo escasas consecuencias porque, falto de pertrechos, Enrique V tuvo que ordenar la retirada hacia Calais y el embarque para Inglaterra. De haber seguido hasta París, probablemente, la guerra de los Cien Años se hubiera ahorrado treinta y ocho.

Vencido, Carlos V se vio obligado a aceptar el Tratado de Troyes (1420), que reconocía a Enrique V como heredero al trono francés en el momento en que se produjera su muerte; para sellar la paz, su hija fue entregada en matrimonio al monarca inglés.

La muerte inesperada del vencedor, Enrique V, en 1422, dos meses antes de que tuviese lugar la de Carlos V, llevó a los franceses a coronar al Delfín Carlos con el nombre de Carlos VII en vez de al hijo del difunto, como estaba acordado.

Vista parcial del hastial norte de la catedral de Reims, donde eran coronados los antiguos reyes francos. Rematado en gablete, un gran rosetón circular flanqueado por sendos pináculos adosados lo perfora.

Pero los ingleses entronizaron a este último con el nombre de Enrique VI como doble rey de Inglaterra y Francia, e invadieron el país, poniendo sitio a Orleans, único reducto favorable a Carlos VII. Con ello a partir de 1428 se desató el último período de la guerra en un clima de anarquía y bandolerismo, fenómenos agravados por las repercusiones sociales de la depresión económica y las grandes devaluaciones monetarias que se habían ido produciendo a lo largo del interminable conflicto.

Retrato de Juana de Arco, la Doncella (*Pucela*) de Orleans, por Raymond Auguste Quinsac Monvoisin (1843).

Surgió entonces la figura de Juana de Arco, una campesina visionaria natural de Domrémy, que aseguraba haber sido elegida por Dios para liberar a su país de los invasores. Al año siguiente consiguió con un grupo de soldados levantar el asedio a la plaza, triunfo al que siguieron los de Troyes, Châlons y Reims, en cuya catedral, en presencia de la Doncella de Orleans —como se la empezó a llamar—, fue oficialmente coronado Carlos VII.

Pero la suerte de Juana estaba echada. Fue derrotada más tarde en París y Compiègne y hecha prisionera en 1430 por Juan II de Luxemburgo, a las órdenes del duque de Borgoña. Recelosos los nobles franceses de la ascendencia que la Doncella —*Pucela*, nombre que tomaron vallisoletanos a su servicio para bautizar su tierra— estaba cobrando sobre el monarca francés, decidieron entregársela a los ingleses, quienes la juzgaron por

brujería y condenaron a la hoguera en Ruan (1431), lo que dio lugar al nacimiento de una nueva santa: Juana de Arco.

Ahora Francia tenía dos reyes: Carlos VII, consagrado en Reims, y Enrique VI, entronizado en París, aunque con el único apoyo del duque Felipe el Bueno de Borgoña. Este firmó con Carlos VII el acuerdo de Arras (1435), con lo que se rompió el equilibrio de fuerzas: Inglaterra había perdido la guerra.

Carlos VII entró en París en 1437. En 1444 se acordaron las treguas de Tours. En 1449 se reanudó la lucha a causa de la intervención inglesa en Bretaña. En octubre de ese año cayeron en poder francés Ruan y Cherburgo, con lo que los ingleses se vieron reducidos a la Guyena, cuya conquista no fue fácil para Francia, ya que el comercio del vino entre Burdeos y los puertos ingleses había creado grandes intereses con Inglaterra. Burdeos fue recuperada por los franceses en 1451 y Bayona en agosto del mismo año. Pero los ingleses volvieron a ganar la primera en 1452 para perderla definitivamente un año después a raíz de la derrota de Castillou. De esta manera, quedaron reducidos únicamente a la ciudad de Calais al término del larguísimo conflicto de ciento dieciséis años que dejó corto incluso el nombre con el que ha pasado a la historia.

Por fin, en agosto de 1475 se firmó, ya con otros reyes como protagonistas, el armisticio pendiente entre Francia e Inglaterra. Eduardo IV de Inglaterra solicitó a Luis XI de Francia 75 000 escudos de una sola vez, una pensión anual de 50 000 y el matrimonio del Delfín con una princesa inglesa. Se produjo una entrevista entre ambos monarcas el día 29, en Picquigny, y se firmaron varias convenciones diplomáticas. A partir de entonces, Inglaterra abandonó la política continental y comenzó a preparar las empresas marítimas.

Las Dos Rosas y la imposición de la autoridad real

Entre las consecuencias adyacentes a este conflicto bélico, el más largo de la historia, se halla la sangrienta guerra civil que tuvo lugar en Inglaterra, conocida como guerra de las Dos Rosas (1455-1485), entre las Casas de York y Lancaster debido a que ambas pretendían el trono por su origen común en la dinastía de los Plantagenet al ser descendientes de Eduardo III. El nombre, de origen romántico, procede de la rosa que campaba en el escudo de cada una

de las casas: blanca la de York y roja la de los Lancaster. La guerra comenzó con la victoria inicial de los primeros, que gobernaron durante veinte años, pero terminó con la definitiva de los Lancaster y ascendió al trono a los Tudor.

Con Enrique VII Tudor (1485-1509) se afirmó la supremacía de la Cámara de los Comunes sobre la de los Lores a base de diezmar a la nobleza británica. Este rey puso fin al dominio feudal y se inauguró la era del autoritarismo monárquico. Un tribunal supremo de justicia, la Cámara Estrellada, afirmó la preeminencia del monarca sobre el poder feudal, erigiéndose asimismo en protector del campesinado, al que dio entrada en la Cámara de los Comunes. Siguió una hábil política matrimonial al casar a su heredero, el príncipe Arturo, con Catalina de Aragón, hija de los Reyes Católicos, y a su hija Margarita con Jacobo IV de Escocia.

En cuanto a Francia, la monarquía y el absolutismo quedaron consolidados definitivamente por Luis XI (1461-1483), hijo de Carlos VII, tras la conquista de Picardía, la ocupación del Rosellón y la Cerdaña (arrebatados a Cataluña en 1462 durante la guerra civil por el reconocimiento de Juan II) y la derrota del duque de Borgoña, Carlos el Temerario, en la batalla de Nancy (1477). Sin embargo, fracasó en el intento de casar a su heredero con María de Borgoña, la hija del Temerario, cuyo matrimonio con Maximiliano de Austria representaría un hecho trascendental en la política española, ya que de su unión nacería Felipe el Hermoso, cuyo hijo, el futuro emperador Carlos V de Alemania, entronizó en España la Casa de Austria al ser coronado como Carlos I en 1517.

Con Carlos VIII (1483-1498), hijo del anterior rey de Francia, se produjo prácticamente la unificación del país después de su matrimonio con Ana de Bretaña, que le otorgó el derecho sobre este ducado. Pretendió también hacer valer los derechos de los Anjou sobre el Reino de Nápoles, que provenían de un nieto de Alfonso V de Aragón. Pero fue derrotado en tiempos de Fernando el Católico —con quien había pactado en 1493 la devolución del Rosellón y la Cerdaña a cambio de la neutralidad aragonesa en cualquier guerra del rey de Francia, «salvo el papa»— por el Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba. Este militar castellano también hubo de vencer al primo y sucesor del monarca francés, Luis XII (1498-1515), iniciador de la dinastía Valois-Orleans, en las definitivas batallas de Seminara, Ceriñola, Garellano (1503) y Gaeta (1504), obligándole a firmar el Tratado de Lyon (1504) por el que renunciaba al Reino de Nápoles, que volvió a incorporarse a la Corona de

Aragón como en tiempos de Alfonso V el Magnánimo.

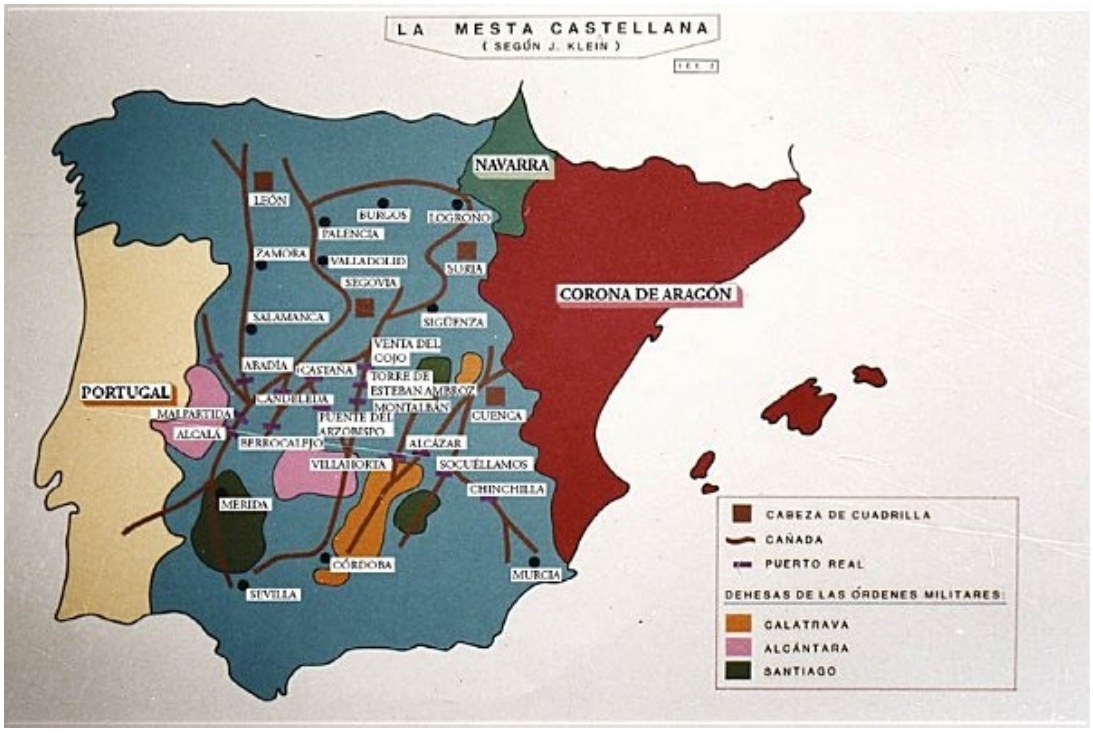
6

El avance de la Reconquista ibérica (ss. XIV-XV)

La Corona de Castilla

Durante el siglo XIV Castilla se encontraba en una época de crisis política, social y económica provocada por las frecuentes guerras, que pusieron la puntilla a la enorme mortandad que había provocado la peste negra, todo ello unido a años de malas cosechas que desataron grandes hambrunas. De ahí que la actividad artística se resintiera enormemente y, salvo casos aislados, las grandes obras brillasen por su ausencia.

En cuanto a la Reconquista, después de la derrota de los almohades en Las Navas de Tolosa (1212) por una coalición de los Reinos de Castilla, Aragón y Navarra —con la ausencia de Alfonso IX de León por diferencias con su tocayo castellano, que había recabado el apoyo de los taifas en sus pretensiones de anexionarse el Reino leonés—, todo el valle del Guadalquivir quedó abierto para las tropas cristianas y tuvo lugar la toma de Córdoba (1236), Jaén (1244) y Sevilla (1247) por Fernando III el Santo, quien en 1230 había logrado la unión definitiva de los Reinos de Castilla y León. Su hijo Alfonso X el Sabio (1252-1284) conquistó Niebla (1262) y Cádiz (1263). En 1292 Sancho IV entró en Tarifa, punta meridional de la Península.



Red de Cañadas de La Mesta.

Con la derrota de los benimerines por Alfonso XI en la batalla del río Salado (1340) y la toma de Algeciras (1344), los castellanos cerraron el estrecho de Gibraltar a nuevas invasiones de tribus africanas en auxilio de sus hermanos musulmanes de al-Ándalus. Durante el siglo XIV, pues, el poder árabe en la península ibérica quedó reducido al Reino nazarí de Granada, prolongándose, a base de tributos, por espacio de más de otro siglo, como veremos en el último capítulo.

El comercio de la lana

La tradición lanera en el Reino de Castilla viene de antiguo. Alfonso X había creado el Honrado Concejo de la Mesta (1273) para regular la trashumancia de los rebaños, que en verano ascienden a los pastos del norte (agostaderos) y en invierno regresan a Extremadura y Castilla (invernaderos) a través de las cañadas, favoreciendo el desarrollo de la ganadería y apoyándola en sus conflictos con los campesinos. Además, la falta de mano de obra en el campo a causa de las grandes mortandades provocadas por las malas cosechas, las hambrunas periódicas y, especialmente, la peste negra contribuyeron al predominio de esta actividad.

Debido a tales circunstancias, a la abundancia de cabezas (cinco millones)

y a la sustitución de las ovejas churras por las merinas, cuya lana era más fina y resistente, Castilla, con sus concurridas ferias, como la de Medina del Campo, se situó al frente de esta actividad económica. Los excedentes de producción se concentraban en Burgos para ser exportados a Inglaterra a través de los puertos cantábricos: Laredo, Santander, Castro Urdiales, Bilbao, Bermeo, San Sebastián. Desde aquí se tomó también contacto con Flandes, sobre todo Brujas, donde se hilaban y tejían las piezas, algo que en Castilla, por falta de espíritu empresarial, solo se hacía en Béjar, Segovia o Cuenca.

El Gótico en *impasse*

Durante el siglo XIV el Gótico castellano fue cediendo su predominio al Gótico mediterráneo de la Corona de Aragón.

Por ello, la única obra magna es la catedral de San Antolín de Palencia (la Bella Desconocida), iniciada en 1321 sobre la anterior románica, levantada sobre una primitiva cripta visigótica. A la primera fase pertenece la cabecera, compuesta de girola y siete capillas absidales. El templo tiene tres naves, doble crucero y dos capillas mayores debido a las ampliaciones del siglo XV, cuando los Solórzano, Rodrigo de Astudillo y Juan de la Ruesga construyeron las bóvedas estrelladas, el claustro y la sala capitular, y se terminó el triforio, adornado con tracerías flamígeras. La torre prismática es también de esta fecha, así como la Puerta del Obispo o de Santa María, formada por cinco arquivoltas apuntadas rematadas con una moldura conopial y decoradas con santos y profetas; en el dintel, entre rosetas, la Virgen María. Contigua, la Puerta del Salvador o de los Novios, del siglo XV.

En Valladolid se terminó la iglesia de Santa María la Antigua, de tres naves y tres ábsides, y en Ávila la cabecera y la torre almenada de la catedral, ambas obras iniciadas en estilo románico.

Catedral de Palencia. Puerta del Obispo o de Santa María, formada por cinco arquivoltas apuntadas rematadas por moldura conopial y decoradas con santos y profetas; en el dintel, entre rosetas, la Virgen María. Foto del autor.

Otra catedral, entonces colegiata, se edificó en Vitoria con aspecto de fortaleza —incluye paseo de ronda en el ábside— y tan altas proporciones que hubo que colocar arcos de entibo o codales, hoy suprimidos, entre los pilares que soportan las bóvedas. Tiene planta de cruz latina, tres naves, triforio calado y girola.

En la actual catedral del Señor Santiago de Bilbao, de portada neogótica, son de principios del siglo XV el claustro y el interior, que consta de tres naves, girola y bóvedas de terceletes. El crucero quedó en el centro de la planta al no completarse la obra. Posee triforio calado rodeando la nave alta, que se repite en la iglesia de San Antón y es característico del País Vasco,

como ya vimos en Vitoria; según Chueca Goitia, imita las logias palaciegas.

En Castro Urdiales (Cantabria) la iglesia de Santa María, erguida frente al mar, destaca por su aspecto fortificado.

LA CORONA DE ARAGÓN *IN CRESCENDO*

El siglo XIV fue en la Corona aragonesa, al contrario que en Castilla, un período de crecimiento económico que favoreció la expansión por el Mediterráneo, a pesar de sufrir las consecuencias de la peste negra.

En la Península, tras el Tratado de Cazorla (1179), ratificado en Almizra (1244) por Fernando III de Castilla y Jaime I el Conquistador, los reinos musulmanes de Valencia y Murcia quedaron en la órbita de este, quien logró su conquista en 1232 y 1238, respectivamente, si bien el segundo fue entregado posteriormente por el monarca aragonés a Castilla, donde reinaba ya Alfonso X el Sabio.

La isla de Mallorca había sido conquistada en 1229 por el rey Jaime cumpliendo la promesa a los nobles catalanes en el banquete al navegante Pere Martell, acontecimiento que recoge el manuscrito *Hechos del rey Don Jaime*, obra de Camilo Destorrens en 1413. Las velas de las 155 naves, según los cronistas, pintaban de blanco la mar. Con este monarca se instauró la Real Casa de Mallorca.

La isla de Ibiza (la *Yebisah* árabe, antigua *Ibossim* púnica y *Ebusus* romana) fue rendida por las armas catalanas el 8 de agosto de 1235, habiendo sido otorgada por el rey la conquista como donación feudal a Guillem de Montgrí, arzobispo de Tarragona, a quien posteriormente se asociaron en la expedición el infante don Pedro de Portugal y Nuño Sans, conde del Rosellón. Menorca, que se mantuvo como feudataria de la Corona aragonesa desde la caída de Mallorca, fue conquistada definitivamente en 1287 por el rey Alfonso III.

Las bases de la futura expansión catalano-aragonesa por el Mediterráneo habían quedado establecidas: «No había pez que se atreviera a transitarlo sin llevar las cuatro barras en el lomo», dibujadas, según la leyenda, con la sangre de Guifré el *Pilós* (Wifredo el Velloso).

En 1282 Pedro el Grande conquistó Sicilia, isla estratégica para el comercio mediterráneo, con su flota al mando de Roger de Llúria y la ayuda de los almogávares (mercenarios). Con estos, en 1302, Roger de Flor entró al servicio del emperador de Bizancio, derrotó a los turcos y logró varias conquistas en Asia Menor, pero fue asesinado en un banquete. Los supervivientes, con Berenguer de Entenza al frente, ejercieron la venganza catalana, arrasando todo a su paso. Asimismo, crearon los ducados de Atenas y Neopatria bajo la soberanía del rey de Sicilia, incorporados en 1383 a la Corona de Aragón, aunque poco después cayeron en poder de los turcos. Las hazañas de Roger de Flor, que recoge la *Crónica de Muntaner*, sirvieron de inspiración al *Tirant lo Blanch*, de Joanot Martorell.

Cerdeña se conquistó en 1323, durante el reinado de Jaime II el Justo, y Nápoles en 1442 con Alfonso V el Magnánimo, si bien a la muerte de este, en 1458, se separó de la Corona y dio paso a una dinastía encabezada por Ferrante, hijo natural del monarca fallecido.

Para proteger el comercio marítimo, se crearon los Consulados de Mar en los principales puertos mediterráneos, donde un cónsul resolvía los pleitos. En la lonja se realizaban las transacciones y en el alfondazgo los comerciantes guardaban sus mercancías.

La crisis política

La convivencia pacífica de los tres pueblos y Estados que formaban la Corona de Aragón bajo un monarca común —desde 1137 Aragón y Cataluña, y desde un siglo más tarde (1238) Valencia— fue un fenómeno ejemplar que se desarrolló sin apenas conflictos internos ante la ausencia de intentos de dominación por parte de los territorios. Aragón era el más extenso, pero al estar privado de salida al mar se vio frenado en sus intentos de expansión, a pesar de su potencial militar y sus recursos agrícolas. Cataluña, algo menor de tamaño, era el Estado más rico, seguido por Valencia, que alcanzó pronto un rápido desarrollo demográfico y económico favorecido por la emigración catalana hacia sus tierras y llegó a generar una riqueza aún mayor que sus vecinos del norte. En cuanto a la Corona, esta tuvo su sede alternativamente en las tres ciudades capitales de sus respectivos territorios, Barcelona, Zaragoza y Valencia, si bien fue en la primera donde los soberanos habitaron con mayor frecuencia; se llamaron reyes de Aragón porque este era el primero de sus largos títulos: de Aragón, Valencia, Mallorca, condes de Barcelona, de Urgell, del Rosellón…

Sin embargo, durante el reinado de Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387) se produjeron tensiones con la nobleza, que fue derrotada en las batallas de Mislata y Épila, y sus líderes ejecutados, además de anularse los privilegios concedidos.

Este monarca también se enfrentó a Pedro I el Cruel de Castilla (guerra de los Dos Pedros) apoyando a su hermano bastardo, Enrique de Trastámara.

Ante la invasión de las tropas castellanas, en 1359, el rey convocó Cortes en Cervera para pedir dineros, consolidándose la *Generalitat* (Diputación del General) en Cataluña y Valencia —en Aragón, el Justicia— para velar por los acuerdos de las Cortes, con atribuciones internas en seguridad y unidades navales propias; con Fernando I se incorporaron tres oidores de cuentas.

Al fallecimiento sin descendientes de Martín el Humano (1396-1410), dos pretendientes se disputaron el trono: Fernando, llamado el de Antequera, miembro de la casa de Trastámara, y Jaime de Urgell. Reunida la nobleza en Caspe (tres emisarios por cada Estado), acordó el Compromiso del mismo nombre (1412), por el cual se entronizaba al primero como Fernando I de Aragón (1412-1416), con quien dio comienzo el reinado de esta dinastía, un triunfo de la negociación política y el pactismo: por primera vez un pretendiente alcanzaba el trono sin una guerra con sus adversarios. No dejó de pesar, además de la oratoria de Vicente Ferrer, el apoyo de la burguesía catalana, que necesitaba contar con la lana castellana, así como las tropas de este candidato, regente de Castilla.

Después del reinado de Alfonso el Magnánimo (1416-1458) se produjo un período de luchas entre el monarca siguiente, Juan II (1458-1479), y su primogénito, el príncipe Carlos de Viana, hijo de la primera esposa del rey, Blanca de Navarra (1425-1441). En el trasfondo de la guerra estaba el enfrentamiento de la Corona, apoyada por los campesinos, artesanos y pequeños comerciantes, contra la oligarquía urbana, que quería mantener sus privilegios, y algunos sectores del clero. La larga guerra civil (1462-1472), que concluyó con la toma de Barcelona, devastó el reino y obligó al monarca a realizar concesiones a la nobleza que mermaron su poder.

Se desató, además, un conflicto rural en Cataluña con la rebelión de los payeses de *remensa* (campesinos adscritos a la tierra que debían pagar una fuerte cantidad para liberarse), similar a la de los *forans* en Mallorca y los *irmandiños* en Galicia, que exigían la abolición de los malos usos. Este problema no se solucionó hasta 1486, cuando el rey Fernando II dictó la

Sentencia Arbitral de Guadalupe, que no dejó de ser una imposición política.

La conflictividad se extendió también a las ciudades, como ocurrió en Barcelona, donde estalló una guerra entre la Busca (oligarquía, nobleza y clero alto) y la Biga (artesanos, pequeña nobleza y clero bajo). Asimismo, se produjeron persecuciones contra las minorías religiosas como los judíos, conocidas como pogromos (linchamientos), alentadas por algunos predicadores que pedían conversión o muerte.

El Gótico mediterráneo

A lo largo de Cataluña, Levante y Baleares, por la influencia italiana, predomina la tendencia a la planta de salón, menores ventanales, pilares estrechos o columnas octogonales, escasos arbotantes y capillas entre los contrafuertes que favorecen la labra de sepulcros, relieves y retablos coincidiendo con el desarrollo de la burguesía y los gremios, que las encargaban para dedicárselas a sus santos patronos o para enterramiento propio. Estructuralmente, dichos soportes quedan dentro del perímetro del edificio, por lo que al exterior el muro aparece liso. Junto al escaso desarrollo de la escultura monumental predomina la pureza de líneas y a veces el aspecto defensivo, propio de edificios al borde del mar que podían servir de refugio en caso de ataque. Son características las torres campanarios o angulares de planta octogonal o hexagonal, como la de la Seo Antigua de Lérida, el *Micalet* o Miguelete de Valencia, San Félix de Gerona o Santa María del Pino y Santa María del Mar en Barcelona. Predomina la concepción unitaria del espacio, que se aprecia tanto en los templos de nave única (catedral de Gerona) como en los que tienen las tres naves prácticamente a la misma altura, como por ejemplo, la citada colegiata del Mar o la seo de la Ciudad Condal.

Catedral de Barcelona. Interior hacia la cabecera. Se aprecian las sencillas bóvedas ojivales de crucería cuatripartitas y, al fondo, la cabecera, formada por ábside único con girola a la que se abren rosetones sobre los ventanales.

Esta, cuya primera piedra se colocó el 1 de mayo de 1298, siendo obispo Bernat Pelegrí y durante el reinado de Jaime II y Blanca de Anjou —sus armas flordelisadas figuran en una clave de bóveda—, la inició al año siguiente Beltrán Riquer y a partir de 1317 prosiguió con ella Jaume Fabre, arquitecto mallorquín autor del convento palmesano de Santo Domingo. A este último le relevó Bernat Roca entre 1365 y 1388, fechas en las que comenzó el claustro y levantó los campanarios. Le sucedieron Arnau Bargués y Bartomeu Gual, y a mediados del siglo XV el templo quedó prácticamente concluido. La última bóveda se cerró en 1448, aunque las torres laterales, el cimborrio y la fachada quedaron inconclusos hasta fines del siglo XIX y principios del XX. Posee planta en cruz latina de tres naves y ábside único con girola a la que se abren rosetones sobre los ventanales, así como falso crucero apenas marcado, en cuyos extremos se levantan sendas torres octogonales. Al parecer, trabajó en ella un maestro procedente de Narbona, con cuya catedral guarda semejanzas en planta, aunque menos en alzado. Bajo la cabecera, en su centro, atribuida al maestro Fabre, se halla la cripta de santa Eulalia, a la que se accede bajo arco carpanel; el sarcófago que contiene los restos se atribuye a un escultor italiano del círculo de Nicola Pisano. Un gran cimborrio a los pies del templo con tambor octogonal sostenido por trompas, a imitación

del de la seo valenciana, inspirado en los de Tarragona y Lérida, ilumina el interior. La calada flecha que lo remata es una obra decimonónica a lo Viollet le Duc en Notre-Dame de París, que no tuvo en cuenta el diseño propuesto por el maestro francés Carlí a principios del siglo XV: con su acusada verticalidad, ejerce un contraste excesivo con la visión horizontal del edificio.

Santa María del Mar se edificó entre 1329 y 1383, según planos de Berenguer de Montagut, quien diseñó una planta de salón de tres naves y girola con capillas radiales, desapareciendo el sentido ascensional o la verticalidad propia del Gótico. Domina la austeridad tanto en el exterior como en el interior, donde el soporte de las bóvedas lo ejercen columnas octogonales en lugar de pilares, a diferencia de la seo barcelonesa.

La construcción de la catedral de Gerona se inició en 1312 siguiendo el esquema de la anterior: planta de tres naves, transformadas en 1416 por Guillem Bofill en una única de 23 metros de ancho (la mayor de toda la arquitectura gótica), con lo que se logró una amplia visibilidad interior.

Respecto a las de Valencia, Tortosa y Manresa, esta última es de extrema austeridad tanto en el exterior como en la única nave; la apertura de capillas entre los contrafuertes forma estrechas naves laterales. La anterior, iniciada en 1347 —y aún inconclusa por no haberse situado los pináculos sobre los contrafuertes de la cabecera—, a pesar de similitudes con la de Barcelona en cuanto a la disposición de las naves, posee doble girola novedosa porque carece de muros de separación entre las capillas radiales, que da mayor sensación de amplitud espacial, a lo que contribuye la entrada de la luz.

La catedral de Valencia, a pesar de sus renovaciones, conserva del siglo XIV la Puerta de los Apóstoles, el rosetón y su gran cimborrio, además de la torre campanario octogonal, popularmente conocida como *Micalet* (alberga la campana Miquel, santo protector de las tormentas), edificado por Andrés Juliá entre 1381 y 1429.

La edificación de la catedral de Palma de Mallorca la inició Jaime I el Conquistador en cumplimiento de su promesa a la Virgen si salía bien parado de la tormenta que se desató cuando en 1229 se dirigía a la isla para arrebatarla al dominio sarraceno. El templo es de grandes dimensiones: 70 metros de ancho, 115 metros de largo y hasta 62 metros de altura en sus torres y 44 metros en la nave central, la mayor de Europa después de la de Beauvais. Entre sus artífices destacan el mallorquín Jaume Mates y Guillem Oliveres; en la centuria siguiente, Pere Massot y Guillem y Joan Sagrera. La fachada

meridional corrió a cargo de Pere Morey. Frente a las demás catedrales mediterráneas descuella su cabecera escalonada, que prolonga la nave central y por su menor altura permite abrir un enorme rosetón, cuyas tracerías dibujan la estrella de cinco puntas o *pentalfa*, que fue signo de los pitagóricos y la utilizaron templarios, rosacruces y masones; a su través, la luz inunda el espacio interior, en el que se abren dieciséis capillas, ocho en cada una de las naves laterales. La torre campanario, de planta cuadrada, se inició en la segunda mitad del siglo XIII, antes que el resto del templo, y a mediados del siguiente estaba casi acabada, aunque definitivamente quedaría inconclusa. Característico, como en todo el Gótico mediterráneo, es el aspecto macizo, defensivo, del edificio, cuyos contrafuertes van adosados al muro; también lo es la poca amplitud de los ventanales con el fin de evitar la excesiva luz mediterránea, así como el crucero poco o nada marcado en planta.

Interior y exterior del cimborrio de la catedral de Valencia. Al fondo se observa el cuerpo superior del popular *Micalet* o Miguelete, la gran torre campanario, también octogonal, edificada en el siglo XIV a los pies del templo.

Durante este siglo continuaron las obras en la seo ilerdense con la construcción del imponente campanario, desde cuya cumbre ya estamos, como dice el poeta Morera, *a mig cami de l'infinit* («a medio camino del infinito»). Obra de Cascalls, Solivella y Carlí, tiene planta octogonal y consta de dos cuerpos con ventanas ojivales en todas sus caras. Se considera inacabado porque le falta una estatua de san Miguel arcángel que debería

coronarlo. El claustro, que extrañamente precede al templo, es de planta trapezoidal y por sus dimensiones, el mayor de Europa (48 m de longitud). En su construcción colaboraron los maestros anteriores junto con Pennafreyta. Rodeado por doce hermosos ventanales, cada uno de tracería diferente, desde la Puerta de los Apóstoles, de cuatro arquivoltas a cada lado, se accede al interior del templo.

Continuaron también las obras en la iglesia de San Lorenzo de Lérida, iniciada en Románico tardío a principios del XIII. Durante este siglo y comienzos del siguiente se realizaron las dos naves laterales y sus pentagonales absidiolas de ventanas ojivales. El cuerpo superior del campanario octogonal presenta ocho elegantes ventanales y gárgolas grotescas asomando desde la cornisa.

Portada principal de la catedral de Tarragona, formada por cuatro dobles arquivoltas abocinadas rematadas por agudo gablete inacabado. Un rosetón de grandiosas proporciones se abre en el cuerpo superior. Foto de Janire.

En 1316 dieron comienzo las obras de la seo de El Salvador de Zaragoza, con tres naves rematadas en los primitivos ábsides románicos y capillas entre los contrafuertes, que en 1491, al ampliar el templo, se convirtieron en naves laterales; se cubren todas en crucería a la misma altura, lo que da como resultado una planta de salón.

En 1331 se consagró la seo tarraconense (comenzada en 1171), finalizadas sus bóvedas, los rosetones de los dos brazos del crucero y el segundo cuerpo

del cuadrado campanario, de planta octogonal como el tercero y último, y pináculos en cada uno de sus ángulos. De mediados de siglo es la capilla hexagonal de Santa María de los Sastres, construida en el lugar de la absidiola izquierda. La capilla del Corpus Christi, de forma poligonal, abierta en la sala capitular a modo de ábside, la terminaron en 1330 los hermanos Rocabertí.

Del siglo XIV es también el monasterio de clarisas de Santa María de Pedralbes (Barcelona), fundado en 1326 por Jaime el Justo y su esposa Elisenda de Moncada. Su iglesia tiene una sola nave, capillas entre los contrafuertes y amplio claustro de 40 metros de longitud dividido en tres pisos. De estructura similar es la iglesia barcelonesa de Santa María del Pino.

El manierismo en la escultura

En el siglo XIV el protagonismo de la escultura, al igual que sucedió con la arquitectura, se centró en la Corona de Aragón. La imaginería catalana, influida por Italia, aportó un modelado suave con tendencia a los cuerpos en S, que ya vimos a mediados del siglo XIII en la Virgen del parteluz de la catedral de Tarragona y vuelve a observarse en el retablo de la Virgen Blanca de la de Gerona.

En Mallorca se llevó a cabo la decoración de la Portada del Mirador de la seo, obra de Guillem Morey y Joan de Valenciennes, autor del relieve de la Santa Cena que ocupa el tímpano de la misma. Obra de Guillem Sagrera son las estatuas de san Pedro y san Pablo que flanqueaban la Puerta del Mar —como también se llama—, así como la Virgen del parteluz, hoy en el Museo Diocesano, en cuyo sitio primitivo se encuentra una copia fidedigna.

Quizá la pieza capital de la escultura catalana del siglo XIV sea la estatua de Pedro el Ceremonioso, llamada de san Carlomagno porque pisa un basilisco y una serpiente —cual nuevo Cristo—, obra en alabastro policromado que hace gala de un gran realismo; fue venerada en la capilla de los Santos Mártires de la seo gerundense hasta que el papa Sixto IV lo prohibió.

Retablo de la capilla del Santo Cáliz de la catedral de Valencia, realizado en alabastro entre 1441 y 1446 por Arnao de Bruselas y Joan Sagrera, además de otros artífices.

Apoyados en el mecenazgo de los reyes, se llevaron a cabo retablos y sepulcros que han llegado hasta hoy en excelente estado gracias a las cuidadas restauraciones.

En los primeros domina el alabastro policromado, como en el altar mayor de la seo de Zaragoza (1434), obra de Pere Johan, Francisco Gomar y Hans de Suavia; ocupa el primer cuerpo la Epifanía flanqueada por la Transfiguración y la Ascensión: las tres Teofanías o manifestaciones de la divinidad de Jesús; encima, *horror vacui* goticista.

También de Pere Johan es el Retablo Mayor de la seo tarraconense, dedicado a la Virgen y santa Tecla. En el mismo templo, el llamado de los Sastres es obra del maestro Aloy (1368). Arnao de Bruselas y Joan Sagrera, entre otros, realizaron en alabastro el de la capilla del Santo Cáliz de la catedral de Valencia entre 1441 y 1446.

El arte funerario, merced a la atención especial de los poderes político y religioso (movidos por el ansia de perduración eterna), cuenta con una excelente colección de sepulcros, empezando por el del arzobispo don Juan de Aragón (h. 1337) en el templo anterior, cuya boca sonriente bajo párpados cerrados expresa la fe en lo eterno.

Del taller de los Pisano es el sepulcro de la patrona de Barcelona, santa Eulalia, en la seo, de tipo exento, con la urna situada entre columnas.

Peor conservados están los sepulcros de Pedro IV el Ceremonioso y las tres esposas que le acompañaron en vida, realizados por el maestro Aloy y Jaume Cascalls para el panteón real de la monarquía previsto en el monasterio de Poblet. El segundo de los artistas citados tuvo obra en la catedral de Tarragona, donde realizó la capilla hexagonal de Santa María de los Sastres que ocupa el lugar de la absidiola románica correspondiente a la nave lateral izquierda. Asimismo, al prolífico maestro se atribuye alguno de los retablos en piedra policromada del interior de la iglesia de San Lorenzo de Lérida, en concreto el de santa Úrsula, realizado, como los del titular del templo y los de san Pedro y santa Lucía, con extraordinario detallismo. Para esta iglesia Pere Aguilar realizó el mausoleo de Ramón de Tárrega, coronado por dos leones que sostienen sendos vasos con las cenizas del difunto.

Un discípulo de Cascalls, Jordi de Deu, labró el sepulcro del infante don Jaime para el monasterio de Poblet. El tarraconense Pere de Bonyul es autor de las estatuas funerarias del rey Jaime II y la reina Blanca de Anjou para el de Santes Creus. En Gerona, el mallorquín Guillem Morey realizó el de la condesa Ermesinda y los del rey Berenguer Ramón II y su esposa Mahalda en alabastro.

Pere Moragues, barcelonés de origen, labró en Zaragoza, en 1382, el sepulcro tipo arcosolio del arzobispo Lope Fernández de Luna para la *Parroquieta* de la seo. Muestra en el tímpano la bendición e incensamiento del cadáver, que ya vimos en el del deán Martín Fernández de la *Pulchra Leonina*, mientras en el frente de la urna figuran, en lugar del reparto de limosnas, los monjes sufrientes. Estos aparecieron, a finales del siglo XIV, en el sepulcro del obispo Escalés, de Antoni Canet, al tiempo que Pere Sanglasa realizó en la catedral de Barcelona el de san Olegario, cercano al realismo borgoñón.

La mejor muestra en las artes decorativas es el retablo del altar mayor de la catedral de Gerona («acaso la pieza capital de la orfebrería gótica de España», según el marqués de Lozoya, el historiador y escritor Juan de Contreras y López de Ayala), una obra rectangular de 2,20 metros de largo y 1,80 de alto, formada por tres cuerpos de plata dorada en relieve, con esmaltes y piedras preciosas, rematada por las imágenes bajo templete de la Virgen con el Niño sobre la calle central, san Narciso en el lado de la epístola y san Félix en el del evangelio. Comenzado por el orfebre Bertoméu en 1320, se finalizó

en 1358 con la colaboración de Ramón Andreu y Pere Berneç (*Berneç em feu*, es decir, «Berneç me hizo», consta en la Virgen de la predela). Representa en sus dos primeros cuerpos escenas de la vida de Cristo y María; en el tercero, motivos de santos y obispos agrupados de dos en dos. Falta la antigua Cruz de los Esmaltes que lo remataba.

El baldaquino de 1320-1326, en madera recubierta de plata —antes dorada— con forma de vela náutica desplegada, representa, visto desde abajo, la bóveda celeste. Lleva en bajorrelieve la Coronación de María, varios santos, san Pedro y el donante. Se atribuye a los mismos artistas que ejecutaron el retablo mayor.

Las cruces de las Cofradías y de los Esmaltes, aunque la primera de estructura más arcaica, son del siglo XIV, así como las tapas del evangeliario juratoria, de plata dorada, que muestran las figuras del Calvario y el Salvador en relieve con cabujones y esmaltes.

En el arte de la miniatura destaca, en el Tesoro del mismo templo, la Biblia de Carlos V, donada por este monarca francés al obispo Dalmacio de Mur. Escrita sobre vitela, se caracteriza por la viveza de su colorido, la perfección en el dibujo y una cuidada caligrafía.

En plata y esmaltes, el busto relicario de san Valero en la seo de Zaragoza, obra de los siglos XIV y XV. Y en el arte textil, el Museo de Tapices de la capital maña conserva piezas de los siglos XIV-XVI, como el de *Las Naves*, del XV.

En el Tesoro de la seo de Barcelona se guarda la silla del rey Martín, sobre la que se asienta la custodia, ambas en plata sobredorada del siglo XIV, ceñidas por faja bordada de pedrería.

El Reino de Navarra

Un tanto aislado, el Reino de Navarra ya había alcanzado su máxima extensión territorial antes del siglo XIV, pero fue a lo largo de esta centuria y comienzos de la siguiente cuando se desarrolló en él una etapa de gran calidad artística.

Tras la muerte sin descendencia de Sancho el Fuerte, en 1234, se había instalado en el trono la dinastía francesa de Champaigne, lo cual facilitó la llegada de artistas desde el país vecino, como Janin de Lomme en tiempos de Carlos III el Noble (1387-1425). Otras dos familias francesas, los Capeto y los de Évreux, se sucederían en el trono.

El acercamiento a Francia provenía de la guerra de la Navarrería (1276), cuando tropas francesas intervinieron en la ciudad de Pamplona, dividida en burgos independientes y enfrentados entre sí: Navarrería y San Miguel contra San Cernin y San Nicolás. Fue arrasado el primero de ellos y la confrontación se extendió por toda Navarra: fueron vencidos los aliados castellanos y se produjo así el acercamiento al país vecino.

El Gótico de tierra adentro

Sobre las ruinas de la primera catedral románica de Pamplona, que había sido edificada en el siglo XII, entre otros, por el célebre maestro Esteban —el cual tuvo obra en San Isidoro de León y la catedral de Santiago—, y venida la mayor parte abajo en 1390, se inició la gótica en 1394. Reinaba entonces Carlos el Noble y era obispo Barbazán. Se conservó la fachada —prácticamente intacta de la ruina—, de estructura similar a la de las Platerías de Santiago al ser obra del mismo autor. Enmarcada por dos torres, lucía un rosetón cerrado por vidrieras polícromas. En 1783 no tuvieron piedad de ella y la derribaron para que el arquitecto Ventura Rodríguez, pluriempleado en Lugo, donde hizo lo mismo, proyectara la actual neoclásica.

Las dos naves laterales —a las que se abren capillas— y la central se concluyeron en tiempos de Blanca de Navarra, hija y sucesora del rey Noble. A la muerte de la reina (1442), tras un paréntesis de treinta años debido a los problemas políticos que arrastraba su viudo, Juan II de Aragón y I de Navarra, las obras, retomadas en 1472, se reactivaron en 1486-1487, y se realizaron la original cabecera poligonal (acoplada directamente al crucero) y sus cuatro capillas absidales: dos en el centro hexagonales y dos en los extremos pentagonales, todo ello bajo el reinado de Catalina de Foix y Juan de Albret. El templo quedó concluido en 1501.

La principal pieza escultórica es el sepulcro de Carlos el Noble y Leonor de Castilla (1419), obra en alabastro de Janin (o Johan) Lome de Tournai, influido por el realismo borgoñón de Klaus Sluter en la tumba de Felipe el Atrevido, apreciable en las veintiocho figuras que adornan sus lados, sus gestos de dolor y los monjes ocultando el rostro bajo la capucha, modelo que

aparecería en la tumba del senescal Philippe Pot de Borgoña. Ambos monarcas reposan en postura yacente coronados bajo doseletes y con las manos orantes. Apoya los pies el rey en un león (símbolo de fortaleza) y la reina en una pareja de perros (fidelidad femenina) que se disputan un hueso (¿Navarra entre España y Francia?).

La obra insignia del claustro es la *Porta Speciosa* («Puerta Hermosa»), así llamada porque era la entrada al antiguo dormitorio y, al traspasarla, los canónigos recitaban el verso *Pretiosa in conspectu Domini mors sanctorum eius* («Es preciosa en la presencia del Señor la muerte de sus santos»). También tiene el mismo nombre la puerta del claustro del monasterio benedictino de Irache, bajo la que se cantaba *Speciosa facta est* («Fue hecha hermosa»). Flanqueado por las imágenes de la Virgen y san Gabriel, el tímpano está decorado en cuatro registros con escenas marianas sobre el Tránsito y Asunción de la Virgen, temática que culmina en la portada de Nuestra Señora del Amparo, en la cual todo el tímpano se halla ocupado por la Dormición de María, con las figuras desorganizadas en fuerte dramatismo de tintes germánicos fomentado por los ritmos curvos de los pliegues de los ropajes que visten los apóstoles. Las mismas características se repiten en la escena de la Adoración de los Magos, cuyo autor fue el francés Jacques Perut.

La portada que da acceso al refectorio está flanqueada por las estatuas simbólicas de la Iglesia y la Sinagoga, una reina triunfante frente a una mujer rendida con los ojos vendados porque carece de la luz del Mesías. En su tímpano, la Entrada de Cristo en Jerusalén, y debajo, en el dintel, la Última Cena, escena en friso que se repite en las portadas de Santa María de Ujué y del Santo Sepulcro de Estella. Esta, flanqueada por seis hornacinas con los apóstoles, está formada por doce arquivoltas abocinadas que descansan sobre capiteles decorados con motivos vegetales y zoomorfos. El tímpano se divide en tres registros: en el inferior, la Última Cena; en el central, tres escenas: las Marías ante el sepulcro vacío, la Bajada al limbo y *Noli me tangere*; en el superior, la Crucifixión.

La iglesia de Santa María la Real de Olite destaca por su portada (h. 1300), flanqueada por el friso de Jesús y los apóstoles repartidos a ambos lados. Su tímpano está presidido por la imagen de la titular rodeada de escenas de la Natividad (Anunciación, Nacimiento, Matanza de los Inocentes, Huida a Egipto) y el Bautismo de Cristo. En las arquivoltas abunda en *horror vacui* la decoración vegetal: hojas de vid, castaño, roble, hiedra, cardo, de efectos claroscuristas; entre la hojarasca hay dos figuras que pueden ser

Juana I de Navarra y su marido Felipe el Hermoso de Francia. Un gran rosetón rompe la fachada. Su torre cuadrada es del siglo XV.

Respecto a las artes suntuarias, en la orfebrería navarra destaca el Relicario del Santo Sepulcro, en plata sobredorada, del Tesoro de la catedral de Pamplona, regalo de Luis IX de Francia por la boda de su hija Isabel y Teobaldo II de Navarra en 1258. Contiene la escena de las Tres Marías ante el sepulcro vacío: un ángel muestra las mortajas del Resucitado y al pie dos romanos duermen. La pieza está rematada por una torre central coronada por otro ángel. De la misma época pero de inferior calidad es el Relicario de la Santa Espina, regalo también de san Luis de Francia, y el del *Lignum Crucis*, obsequio de Carlos el Noble para guardar una astilla de la Cruz de Cristo y un trozo de su sagrado manto que había recibido del emperador bizantino Miguel Paleólogo. Se trata de un templete en plata sobredorada coronado con tres cruces; la central, de oro y pedrería.

LAS SILLERÍAS DE CORO, ARTE EN MADERA VISTA

La mayoría de las sillerías góticas son del siglo XV, una vez finalizadas las obras del templo. En el coro el cabildo reza las horas canónicas, canta y celebra el oficio divino. Las sillas altas están destinadas a los canónigos y dignidades; las bajas, a los beneficiados y cantores. Los asientos o estalos son plegables y desmontables; un apoyabrazos los separa del contiguo y un dosel los cubre. Debajo llevan una repisa (llamada misericordia o paciencia), que servía de apoyo disimulado durante los oficios litúrgicos, cuando se alzaban para ponerse en pie. En ellas, empeñados en plasmar a través de la sátira burlesca las debilidades del mundo y sus vicios, los tallistas dieron rienda suelta a la imaginación: animales, figuras burlescas, escenas pícaras y grotescas, que no se detenían especialmente ante los clérigos por la vida licenciosa de algunos. En los respaldos altos suelen figurar escenas del Nuevo Testamento y en los bajos del Viejo. Adornan animales fantásticos (dragones, unicornios) y reales (el viejo zorro), cacerías y temas vegetales.

De estos primorosos trabajos la Revolución francesa quiso hacer cenizas, y las guerras de religión —por el odio protestante— redujeron a escasos seis

los ejemplos en Flandes (fechables entre 1425 y 1530), entre los que no están las grandes catedrales de Bruselas, Amberes o Malinas. La sillería más antigua es la de la catedral de Brujas, compuesta de 54 estalos altos con respaldos lisos y 26 bajos sin ellos, obra de tallistas locales que labraron motivos profanos típicos en las misericordias y profetas y santos enfrentados (Antigua-Nueva Ley) en los apoyabrazos. La de San Pedro de Lovaina se ejecutó entre 1439 y 1442 con 96 estalos (reducidos hoy a la tercera parte) sin adornos religiosos, solo profanos y fantásticos en misericordias y apoyabrazos. Imitando a esta se labró (h. 1480) la de San Sulpicio de Diest, de autor desconocido; solo doce estalos decorados con tracerías caladas han llegado hasta hoy. Cercana, y muy similar, se talló entre 1510-1525 la de la colegiata de Aarschot, cuyos respaldos altos originariamente decorados con tracerías se vendieron en 1833; al carecer de apoyabrazos, las misericordias recogen las escenas —la mayoría profanas— y los paneles terminales motivos bíblicos. Casi destruida por las bombas en 1944, la sillería de Santa Gertrudis de Lovaina era obra de 1536; en sus respaldos altos contenía escenas del Nacimiento y Pasión de Cristo, la vida de la Virgen en los terminales y escenas también bíblicas en apoyabrazos e incluso misericordias, como se observa en los 52 estalos que restan; dos menos que en su contemporánea de Santa Catalina de Hogstraeten, que muestra arquerías en los respaldos altos.

Por las mismas causas que en Flandes, solo siete conjuntos se conservan en la vecina Holanda, la mayoría incompletos. Entre las más antiguas sillerías se encuentra la de San Pedro de Sittard (h. 1420), que carece de respaldos y presenta decoración profana en misericordias y apoyabrazos y religiosa (Virgen y profetas) en los paneles. De mediados de siglo es la de San Martín de Bosward, con abundante temática bíblica, y la de la catedral de Bois-le-Duc, con escenas de la Pasión, profetas y santos. A fines de la centuria se tallaron las de Nuestra Señora de Breda y San Martín de Venlo, y ya en 1500 la de San Nicolás de Ámsterdam, de la cual apenas se conservan las misericordias.

En Francia destacan por su gran calidad estilística las de las catedrales de Amiens y Ruan. En esta, entre 1457-1469, intervinieron maestros franceses y flamencos. De sus 88 estalos quedan 66; los respaldos altos se decoraron con tracerías; los temas profanos, como los oficios (tallistas), se centran en las misericordias. La anterior es de principios del siglo XVI, e intervino en ella, entre otros, Jean Turpin, quien se representó en plena faena. En la zona oriental del país, relacionadas con Suiza y el norte de Italia (Saboya), hay un

grupo de sillerías presididas por la de la catedral de San Claudio, en el Jura (1449-1465), en cuyos respaldos altos, bajo arquerías conopiales, figuran alternos apóstoles y profetas, al modo hispano, quizá por los comunes artistas flamencos. El modelo se extiende, entre otros, a San Nicolás de Friburgo (1462-1464), que alberga apóstoles, profetas, temas marianos y escenas del santo, y a las catedrales de Ginebra y Lausana, esta última con dos conjuntos: el primero del siglo XIII, reutilizado en el segundo de 1509, que muestra escenas del ciclo navideño y se remata con típica crestería tardogótica.

Las inglesas descuellan por su antigüedad: siglo XIII. La disposición estructural y temática es similar a las continentales, y en ellas destacan sus cresterías con altos pináculos y escasean los temas religiosos. Del siglo XV es la de la catedral de Norwich, con 72 estalos, cuyos respaldos altos lucen motivos heráldicos; en las misericordias faltan los típicos *suppoters* (soportes laterales) ingleses. En San Jorge de Windsor (h. 1470), inspirada en la de Lincoln (s. XIV), además de Robert Ellis y John Filles, colaboraron infrecuentemente tallistas flamencos. La principal influencia en España del grupo inglés, escasa por su aislamiento insular, se dio en la seo de Barcelona.

En Alemania la estructura de las sillerías es similar. En los paneles aparecen bustos de bulto redondo que a veces representan a los propios artistas, no siendo prioritario el tema religioso. La principal es la de la catedral de Ulm (1469-1474), obra de Jörg Syrlin, con 89 estalos, sin respaldo los bajos y con él los altos, decorados en medio relieve con personajes veterotestamentarios sobre los cuales corre una crestería con gabletes que cobijan figuras de la Nueva Ley. Del xv es la de Naumburgo, con calidad inferior por su talla más tosca. No así la de Múnich, ya de 1502, una de las mejores, atribuida a Erasmus Grasser.

En Portugal hay doble influencia: flamenca y alemana, por un lado, y española, por otro. Predomina la iconografía de motivos marinos, típicamente manuelina, mientras los religiosos son casi inexistentes. La sillería más antigua es la de la catedral de Frunchal, Madeira, obra de 1493. La mejor, hasta su destrucción por las hordas napoleónicas, fue la de Tomar (1511), obra de Oliveiro de Gante. De 1513 es la de Santa Cruz de Coímbra, iniciada por la gubia del maestro Machín y finalizada por Juan de Colonia, haciendo furor en su crestería la decoración manuelina: navíos, cruces, esferas, etcétera.

En España el primer ejemplo (s. XIII) son tres estalos del monasterio de Gradefes (hoy en el Museo Arqueológico Nacional) y cuatro del de Astudillo

(Palencia, s. XIV). Por su relación con artífices mudéjares, predomina casi en exclusiva la decoración geométrica junto con algunos motivos heráldicos pintados.

De la misma época es la silla episcopal (1351) de la catedral de Gerona, obra del maestro Eloy, con respaldo floreado, la Virgen y un monarca (¿Pedro IV?) en los laterales, y un obispo y un paje sobre los apoyabrazos espirales.

De 1394-1399 es la sillería alta de Barcelona, obra de Pere Ça Anglada en madera de roble comprada en Brujas. En 1456 Macià Bonafè talló la baja y en 1484 el alemán Luschner los doseletes calados que cubren las sillas altas.

Vista de la sillería alta de la catedral de Barcelona, tallada por Pere Ça Anglada en madera de roble. Macià Bonafè talló la baja y el alemán Luschner, los doseletes calados que cubren las sillas altas.

Durante la primera mitad del siglo XV se labraron las de las catedrales de Huesca, Pamplona y Palencia, hoy desaparecidas, en las que trabajaron tallistas mudéjares.

En 1445 fue labrada en madera de roble por los Gomar y Juan Navarro la de Zaragoza, muy sobria, con algunos adornos arquitectónicos y vegetales.

Entre 1454 y 1460 Egas Cueman y Hannequin de Bruselas tallaron en nogal los 26 asientos de la de Cuenca (desde 1757 en la colegiata de

Belmonte), decorados sus respaldos con figuras naturalistas bajo arcos mixtilíneos.

A partir de la segunda mitad de siglo, y atendiendo a la iconografía, pueden establecerse dos grupos: el leonés (León, Oviedo, Zamora y Astorga) y el de Rodrigo Alemán. En el primero se da la relación Antigua-Nueva Ley, que culmina en María, fundamento de la Redención. En el segundo predominan el Nacimiento y Muerte de Cristo.

La de León (1467-1481) es obra en nogal del maestro Enrique y los flamencos Juan de Malinas, Copín de Holanda y Jusquin, con la colaboración de Fadrique Alemán y Jorge Fernández. Hasta 1746 estuvo situada en el presbiterio, al modo francés. Al lado del evangelio, el coro del rey, llamado así porque la primera silla está reservada para él. Al lado de la epístola, el coro del obispo, que también tiene adjudicado el asiento inicial.

De 1492 es la de Oviedo, obra flamenca que sufrió el fuego, con tornavoces calados, marquetería de boj en los respaldos altos y escenas bíblicas en los bajos.

Por la temática y técnica minuciosa, la de Zamora se atribuyó a Alemán, aunque se sabe que la realizó Juan de Bruselas entre 1503-1506.

En 1515 se inició la de Astorga, en la que trabajó Juan de Colonia. Forma un mismo bloque temático, además de su grupo, con las de Toledo, Burgos, Ciudad Rodrigo y Plasencia, a pesar de ser obra de autores diferentes. Se exaltan las virtudes y se atacan los vicios por medio de símbolos tomados de fuentes literarias como las fábulas de Fedro y Esopo, recogidas por el Arcipreste de Hita, el *Libro del conde Lucanor*, las *Coplas de Dí Panadera*…

Rodrigo Alemán trabajó entre 1489 y 1495 en la sillería baja de Toledo, en cuyos respaldos introdujo temas contemporáneos como la conquista de Granada. Realizó también las de Sigüenza (1495), Plasencia (1497-1503) y Ciudad Rodrigo (1497-1503), la primera con decoración geométrica y las otras con abundancia de motivos obscenos. Se le atribuyó erróneamente la del Monasterio de Yuste (1498-1506).

Además de estos dos grupos temáticos, de finales del siglo XV son las de las catedrales de Mondoñedo, Tarazona, Tarragona (obra de Francisco Gomar), Segovia (de hermosas tracerías coronadas por arcos conopiales) y Sevilla, que consta de ciento diecisiete sitiales en madera de ébano, adornados con escenas bíblicas los respaldos inferiores y lacerías mudéjares bajo

arquillos conopiales los superiores. También las de Santa María la Real de Nájera, el monasterio de Celanova (Orense), el coro de los Padres de la Cartuja de Miraflores —gubia de Martín Sánchez de Valladolid, 1489— y Santo Tomás de Ávila.

En 1499 se encargó en Burgos a Bigarny una nueva sillería para sustituir a la primitiva de la catedral, ya insuficiente para el numeroso cabildo. Realizada en nogal con incrustaciones de boj formando preciosas taraceas en los respaldos de los asientos, se concluyó en estilo renacentista en 1512 con la colaboración del entallador Andrés de Nájera.

SOMBRAS DE AL-ÁNDALUS: EL GÓTICO MUDÉJAR

El término *mudéjar* lo acuñó el historiador y arqueólogo José Amador de los Ríos con ocasión de su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el 19 de junio de 1859, titulado *El estilo mudéjar en arquitectura*.

Etimológicamente, procede de la voz árabe *mudâyyan*, que significa «aquel a quien ha sido permitido quedarse», en alusión a los musulmanes que permanecieron en territorio cristiano tras la Reconquista. Posteriormente se les conocería como moriscos.

Tanto el pintor y escritor Pedro de Madrazo en 1888 como Vicente Lampérez en 1906 se mostraron en desacuerdo con ese uso del vocablo porque, además de que no se debe definir a un estilo por sus artífices, tampoco fueron estos solo mudéjares, sino que también trabajaron cristianos y judíos. Más tarde, se quiso aplicar a este término un sentido relacionado con el decorativismo: se hablaba de lo mudéjar, que no es correcto, ya que sería una interpretación fragmentaria del estilo, como dice el catedrático de historia del arte Gonzalo Borrás contradiciendo a su colega Joaquín Yarza.

Denominaciones aparte, lo que sí es cierto es que el arte mudéjar se trata de una creación nítidamente hispana, autóctona, «el único tipo de construcción peculiarmente español de que podemos envanecernos», como decía el eminente polígrafo Marcelino Menéndez Pelayo.

Hay que tener presente la pervivencia de elementos de procedencia musulmana junto a formas primero románicas, luego góticas, o sea, una completa fusión entre Oriente y Occidente que produce un arte nuevo con sus distintas peculiaridades.

El mudéjar se desarrolló tanto en edificios religiosos como civiles y militares: casas, palacios, castillos, murallas y puertas de acceso. Se construía en ladrillo, material más barato que la piedra, debido a las escasas posibilidades económicas. Los gruesos muros se adornaban, sobre todo en Aragón, con arquerías ciegas superpuestas, fajas de dientes de sierra, alfices enmarcando los vanos, azulejos, espinas de pez, redes romboidales, lacerías, etc., de modo que desaparecía el programa escultórico en las portadas. En el interior, junto a lacerías de yeso y alicatados de barro vidriado en los zócalos, destacan los ricos artesonados de madera policromada, como el de la catedral turolense, de cronología indeterminada, pero alrededor del siglo XIV. En él se representa una muestra de la sociedad medieval: reyes, caballeros, artesanos, campesinos, mujeres, moros, escenas de caza y guerra.

Puerta del Sol en la muralla de Toledo, abierta en arco de herradura semicircular bajo otro de herradura apuntado. Sobre el mismo, la típica decoración mudéjar de arquillos entrelazados. Foto de Oliver Fernández.

El estilo brilló también en el arte mueble: armarios, cajitas y arquetas relicario.

Tras el Románico de ladrillo castellanoleonés, se manifestó un foco góticomudéjar en Peñafiel (convento de San Pablo), Sahagún (convento de la Peregrina) y Toledo, donde, además de la iglesia de la Santa Fe, destacan las fortificaciones civiles: Puerta Antigua de Bisagra (del árabe *Bab Shagra*, s. XIII) y del Sol (s. XIV), en la que se abren arcos de herradura apuntados.

Torre de la catedral de Teruel, a caballo entre el Románico y el Gótico: muestra decoración exterior de arquillos ojivales entrelazados y fragmentos de cerámica incrustada al uso del mudéjar aragonés.

En Aragón, donde el mudéjar llegó más tarde por el retraso que hubo en la Reconquista, son características las altas torres decoradas, cuadradas (ppios. s. XIII) como la de Santo Domingo de Silos en Daroca, octogonales como Santa María de Tauste (s. XIII), La Merced en Teruel, San Andrés de Calatayud, Santa María de Utebo o la Magdalena de Tarazona y de Zaragoza; aquí se impone la de San Pablo (s. XVI). La Torre Nueva (antiguo alminar moro) y la turolense de San Juan (la Fermosa) lamentablemente fueron derribadas en 1892 y solo las conocemos por pinturas de época.

Vista parcial del claustro y el templete mudéjar del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe, bellísima obra en ladrillo y azulejos realizada en 1405.

También son dignos de destacar los ábsides de la catedral (obra del moro Juzaff) y la iglesia de San Pedro de Teruel, ambos del siglo XIV, además del de la seo de Zaragoza (s. XV) y San Miguel de los Navarros, también en la capital maña.

Impresionantes son los cimborrios de bóveda estrellada, como en las seos de Zaragoza y Teruel (1538), este adornado en los contrafuertes con pináculos decorados con rombos.

En Extremadura la decoración mudéjar floreció en el claustro del monasterio de Guadalupe. En Castilla, entre otros, en el Palacio del Infantado (Guadalajara).

La llegada del mudéjar a Andalucía se produjo en plena efervescencia del Gótico, mezclándose bien ambos estilos, como se observa en Sevilla: Real Alcázar —edificado por Pedro I el Cruel en 1374—, Casa de Pilatos e iglesia de Santa Marina; también en Santa María del Castillo de Lebrija, San Martín de Niebla y el monasterio de La Rábida (Huelva), así como en la iglesia de San Miguel, el cimborrio, la Capilla Real y la Puerta del Perdón de la mezquita de Córdoba.

7

El fin de la cultura medieval (s. XV)

EL GÓTICO EN FLOR

El siglo XV es la época del Gótico florido o flamígero, denominación tomada del francés *flamboyant* («llameante») porque su decoración ondulante formada por la combinación de arcos conopiales en ritmo de curva y contracurva semeja lenguas de fuego. Las bóvedas se llenan de nervios (estrelladas, en abanico, de terceletes), surgen nuevos arcos (carpanel, escarzano, conopial) y calados chapiteles, flechas o agujas coronan las torres.

Se trata de la última fase del estilo, que se difunde por todos los países de Europa, con diversas particularidades nacionales que vamos a ver a continuación.

Flamígero en Francia, Alemania, Países Bajos e Italia

En Francia, a medida que se iban pasando los terribles efectos de la guerra de los Cien Años, empezaron a surgir obras flamígeras en Normandía, a pesar de haber sido la región más afectada por la devastación bélica: Palacio de Justicia y Torre de la Mantequilla de la catedral de Ruan, donde la ornamentación exagerada hace desaparecer las líneas constructivas.

En Nantes se inició en 1434 la construcción de la catedral de San Pedro, aunque, salvo la fachada (1498), el edificio se terminó siglos adelante, si bien siguiendo el modelo inicial.

En 1446 se empezó a construir la cabecera de la iglesia de Mont-Saint-Michel con sus profundas capillas radiales, sostenida por una maraña de

contrafuertes y arbotantes. El templo, asentado en un montículo sobre la mar, a salvo de las aguas, encierra el simbolismo del arca de Noé. De esta época son también Notre-Dame de Cléry (con girola pero sin capillas radiales), la catedral de Saint-Gatien de Tours, que engalana de flamígero su fachada y sus dos torres románicas luciendo gabletes calados sobre las portadas, al igual que las de Notre-Dame de Évreux y Saint-Étienne de Toul, que semejan encajes de piedra, la de Notre-Dame de Alençon, ya de 1516, la fachada sur de la catedral de Sens, el cimborrio de Saint-Ouen de Ruan y la Magdalena de Troyes, obra del siglo XII terminada entre 1508 y 1516, en la que destaca el coro alto.

Elevado en el océano sobre un montículo unido a tierra por un tómbolo que cubre la pleamar, la iglesia de Mont-Saint-Michel saca al aire su cabecera, sostenida por una maraña de contrafuertes y arbotantes.

La escultura francesa del siglo XV está dominada por Klaus Sluter, escultor holandés afincado en Borgoña en torno a la corte de Felipe el Atrevido, un mecenas prerrenacentista que financió la decoración de castillos y palacios. La principal obra del artista es la cartuja de Champmol, cerca de Dijon, en la que sobresalen la portada, el sepulcro de Felipe el Atrevido y el Calvario. De este último, que fue la obra señera, solo queda un fragmento de la figura de Cristo además del basamento que lo sostenía en forma de brocal, decorado con profetas que parecen surgir de la fuente típica de los claustros

cartujos en simbolismo bíblico («el que beba del agua que yo le diere no volverá a tener sed»; Jn 4:14); de ahí su nombre: Pozo de Moisés. Entre sus figuras destacan los plañideros, algunos cubiertos en ampulosos paños. A la muerte de Sluter, en 1406, fue terminado por Klaus de Werbe, en 1411, al igual que el sepulcro. Pero la fobia revolucionaria lo destrozó, por lo que hoy día solo se observa una restauración más o menos afortunada.

Inspirados en este sepulcro se realizaron el de *Juan Sin Miedo* (1466), con las estatuas yacentes de los duques, y el de *Carlos de Borbón* en la capilla de Souvigny, obra de Jacques de Morel (1448).

Además de las tumbas, hacia mediados del siglo XV se impusieron los grupos escultóricos de la *Piedad* y el *Santo Entierro*, haciendo gala de un patetismo exacerbado que se refugia, aparte de en los rostros sufrientes, llorosos y demacrados, en los pliegues duros, acartonados y abundantes de los ropajes. Se establecen los personajes que forman la segunda escena, siempre en las mismas posturas: las Tres Marías (la Virgen, Salomé y la Magdalena) con san Juan al fondo, mientras Nicodemo y Arimatea toman respectivamente a Cristo por la cabeza y los pies.

Después de esta ola de realismo expresivo, se da en la segunda mitad de siglo una corriente serena que preludiará el arte del Renacimiento en Francia.

En Alemania, a lo largo del siglo XV, continúa difundiéndose el modelo *hallenkirche* surgido en el siglo anterior, como se observa en las catedrales de Minden y Danzig, en San Nicolás de Calcar, Santa María del Prado de Soest y San Lorenzo de Núremberg, edificio típico de la etapa flamígera.

La escultura germana está dominada por el realismo expresivo, apreciable en las marcadas arrugas de la piel; predominan los paños acartonados de aspecto duro en los ropajes. Abundan las imágenes trágicas —como debe ser — de Cristo y la Piedad. Existe, por el contrario, una corriente dulce hacia el área meridional, en la que predominan las Vírgenes con Niño de gran delicadeza, como la del retablo de Sterzing (Tirol), de Hans Multscher. La figura principal es Veit Stoss, que trabaja también en Cracovia (Polonia), donde realiza el sepulcro de Casimiro IV y el retablo de la iglesia de Santa María en madera policromada, que representa la tristeza de los apóstoles ante la Virgen agonizante. Otro miembro de la escuela de Franconia es Adam Kraft, autor del mausoleo de los Schreyer en San Sebaldo de Núremberg.

La torre de la catedral de Amberes posee el récord de altura entre todas las flamencas: 123 metros. A medida que se eleva, va acortándose su anchura con el fin de evitar el excesivo peso de tamañas dimensiones.

Nueva muestra del arte funerario es el sepulcro del obispo Rodolfo de Scherenberg para la catedral de Wurtzburgo, obra de Tilman Riemenschneider —concejal derrotado en una revuelta, que conoció cárcel, tortura y olvido hasta el s. XIX—, de gran realismo, al igual que su Altar de la Santísima Sangre en la iglesia de San Jacobo de Rotemburg, tallado en madera de tilo en 1504.

En la catedral de Viena se halla el sepulcro del emperador Federico III, poblado de motivos heráldicos, obra del holandés Leyden, quien se desplazó hasta la ciudad del Danubio para labrarlo.

En Flandes y los Países Bajos, junto a torres como la de la catedral de Amberes, la de mayor altura (123 m) entre las flamencas, es característica la

suntuosidad y el lujo de los edificios civiles, que alcanzan mayor protagonismo que los religiosos debido a la prosperidad económica que disfruta la burguesía.

En escultura predomina el uso de la madera policromada; abundan los retablos en díptico, tríptico o políptico, en los que sobresale la parte central en perfil ondulado. Existe una notable tendencia al realismo en las figuras y paños de abundantes pliegues para vestirlas.

Destacó el arte funerario, muchas veces en metal, como el sepulcro de María de Borgoña en Notre-Dame de Brujas, obra de Pierre de Beckere en 1502.

En Italia, después de un siglo, se termina (1485) la catedral de Santa María Nascente de Milán, que rompe la tónica con el resto de obras góticas italianas, ya que tiende a la verticalidad por influencia francesa y alemana. Cuenta con girola en la cabecera y cinco naves, que se reducen a tres en el crucero; llega hasta los 158 metros de largo, adornados al exterior con 2300 esculturas.

En Bolonia se inició, también por aquellas fechas (1390), la catedral de San Petronio, aunque siguiendo modelos de la centuria anterior. Su importancia principal está, más que en la labor arquitectónica, en la decoración tanto pictórica como escultórica, al igual que sucede en la cartuja de Pavía o en la pequeña iglesia de Nuestra Señora de la Espina de Pisa, un bello conjunto de mármoles.

Perpendicular y Tudor en Inglaterra

A pesar de su terminología de raíz francesa, el flamígero es una creación británica que se originó durante la segunda mitad del siglo XIV para difundirse en la centuria siguiente por el continente, en lo que tuvo un importante papel la prosperidad económica y el espíritu de lujo, que se manifestó en las apetencias de la opulenta burguesía (objetos suntuarios, ricas telas, encajes, puntillas) y casaba magníficamente con la exuberancia decorativa de la que hacía gala el Gótico en sus dos últimas etapas:

La sensación de verticalidad, propia del Gótico inglés, se observa perfectamente en esta imagen de la catedral de Gloucester, presidida por la alta torre que se eleva sobre el crucero principal del templo.

- Estilo perpendicular (fin. ss. XIV-XV), de complejas bóvedas con nervios entrecruzados y multiplicados en abanico, que aparecen por primera vez en la Divinity School de Oxford (1479), así como vanos muy amplios que inundan de luz los interiores. Resaltan los espectaculares arcos diafragma dobles o de tijera en el crucero de la catedral de Wells, un alarde técnico realizado por el maestro mayor William Joy para transmitir hacia ellos el peso ejercido sobre los arcos torales por la nueva torre elevada entre 1315 y 1322, rematada con un chapitel de madera recubierto de plomo.

  Espectaculares son también las bóvedas de palmera en su sala capitular y en la de la catedral de York, así como las de abanico o paraguas, en complicada red de nervaduras propagadas concéntricamente, que nacen, según se cree, en el claustro de la catedral de Gloucester, cuya cabecera, abierta en su totalidad, es una enorme vidriera, también extendida a lo largo de la fachada principal, una de las características británicas.

- Estilo Tudor (s. XVI), prolongación del anterior. Se caracteriza por el arco ojival rebajado de cuatro centros —un arco carpanel apuntado—, que toma el nombre de la dinastía reinante desde 1485. Las principales obras

son las capillas del King’s College en Cambridge, la de San Jorge en el castillo de Windsor y la de Enrique VII en la abadía de Westminster, edificada ya en el primer cuarto del XVI con un gran virtuosismo en sus bóvedas colgantes caladas.

En la escultura inglesa predominan las obras en alabastro, así como los sepulcros que muestran la tragedia de la muerte —que no es solo un tránsito —, hasta el punto de esculpirse los cadáveres en descomposición, llenos de gusanos, como en la tumba de John Wakeman de la abadía de Tewkesbury.

Aún durante el siglo XVI continuó pululando el Gótico por la estatuaria inglesa, como se observa en la abadía de Westminster, que ofrece ropajes angulosos al estilo flamenco, frente a los sepulcros al gusto italiano, propios de Torrigiano.

Al poco, la Reforma, en su iconoclastia, daría buena cuenta de gran número de obras.

Florido en España

En España el siglo XV fue una época de gran actividad constructiva: edificios de grandes proporciones cubiertos con bóvedas estrelladas de nervios combados, arcos conopiales y mixtilíneos tomados de los árabes, pilares a veces retorcidos con abundantes columnillas adosadas que responden a la multiplicación de nervios. A ello se suma la decoración abundante, florida. Por la llegada de maestros procedentes del norte y centro de Europa se conoce también con el nombre de arquitectura hispanoflamenca.

En estos años continuaron las obras en las catedrales de Pamplona y Palencia, que ya vimos en el capítulo 6.

En la de Burgos, Juan de Colonia coronó en 1458 con sendas agujas caladas, a imitación de las alemanas, las dos imponentes torres de la fachada principal (iniciadas en 1142) y el primitivo cimborrio, que se vino abajo en 1539 y fue sustituido por el actual, de dos cuerpos de ventanas repletos de estatuas bajo doseletes y decoración, coronados con enhiestos pináculos y cerrado, en gran alarde técnico, por Juan de Vallejo con estrella calada de ocho puntas sobre otra de menor tamaño, adornadas según tradición árabe.

La principal obra en la sede burgalesa fue la capilla funeraria que para sus propios restos encargaron en 1482 a Simón de Colonia los condestables de Castilla Pedro Fernández de Velasco y María de Mendoza, cuyo sepulcro, de

un realismo y detallismo exquisito, bajo bóveda de estrella calada al cielo, sostenida por un enorme tambor octogonal con doble cuerpo de ventanales, fue labrado en carísimo mármol de Carrara por Bigarny. En la decoración interior se observan los escudos de armas de los titulares y, bajo arcos conopiales angrelados, salvajes y pajes tenantes de escudos flanqueando *El Calvario* que corona el retablo, obra en madera de Bigarny y Diego de Siloé concluida con la policromía de León Picardo en 1526.

Fachada principal de la catedral de Burgos, en la que destacan el rosetón central y sus impresionantes torres coronadas por agujas caladas, obra flamígera de Juan de Colonia en el siglo XV. Foto del autor.

La Cartuja de Miraflores, construida por Juan de Colonia cual gigantesco ataúd pétreo por encargo de la Reina Católica para enterramiento de sus padres, el rey Juan II y su esposa Isabel de Portugal, es de nave única. Grandes contrafuertes coronados por pináculos —semejando hachones fúnebres— apuntalan las paredes que soportan la alta bóveda de crucería.

Entre ellos se abren ventanales trilobulados. En el tímpano de la puerta ojival, bajo arquivolta de guirnaldas, recibe la Piedad, como corresponde a tal templo funerario.

Cartuja de Miraflores, obra de Juan de Colonia: un gigantesco ataúd pétreo de nave única para enterramiento del rey Juan II y su esposa Isabel de Portugal. Grandes contrafuertes coronados por pináculos semejan hachones fúnebres. Foto del autor.

Asimismo se dio término a la *Pulchra Leonina,* donde el maestro flamenco Jusquin levantó la torrecilla del Tesoro para apuntalar la Silla de la Reina —engarce de los arbotantes del crucero sur y la cabecera—, así como el cuerpo superior de la Torre del Reloj, coronado por calada flecha a lejana imitación de las burgalesas.

Torre del Reloj de la catedral de León, rematada por el maestro flamenco Jusquin con una flecha calada flamígera hasta superar los 70 metros, imitando modestamente a las de la catedral de Burgos. Foto del autor.

Se edificaron las catedrales de Oviedo, Murcia y Sevilla. Esta, de cinco naves —«fagamos una iglesia tal e tan grande que los que la vieren acabada nos tengan por locos», según propuesta de un canónigo en 1401—, con la central más alta, apoyada en contrafuertes dobles semiocultos por las capillas laterales, y cabecera plana, formando una planta de salón escalonada sobre el antiguo solar de la mezquita en ruinas, que fue derribada, salvándose su alminar o minarete, la Giralda, a la que se añadió en el siglo XVI el cuerpo donde se ubican las campanas. En el antiguo Patio de los Naranjos se levantó el claustro.

Puerta de san Cristóbal o del Príncipe en el crucero sur de la catedral de Sevilla, realizada en estilo neogótico a fines del siglo XIX y principios del XX por Fernández Casanova. Foto de Beatriz Álvarez.

Entre 1490 y 1507 se edificó en la catedral de Murcia la capilla de los Vélez, atribuida por Gómez-Moreno al maestro Pérez López y considerada por Lampérez la decadencia del Gótico por su barroquizante ornamentación —cardinas, hojarasca, flores, angrelados, heráldica, *puttis*, dragones, sirenas —, que la acerca al Manuelino portugués de Tomar y Belem. De planta decagonal, se cubre con bóveda estrellada de diez puntas, relacionándose con la de don Álvaro de Luna en Toledo. Una inscripción fundacional recorre el perímetro y un Crucificado bajo arco trilobulado sobre fondo de conchas centra el interior.

Vista de la catedral del Salvador de Oviedo, edificada sobre la primitiva basílica prerrománica y presidida por su imponente torre, construida en el siglo XVI por Juan de Badajoz, al igual que las tres portadas.

La *Sancta Ovetana* (la catedral de Oviedo) quedó inacabada, conformándose, como la de Toledo, y aún en el siglo XVI, con una sola aunque imponente torre: «poema romántico de piedra, delicado himno de dulces líneas…», decía Leopoldo Alas, Clarín, en *La Regenta*. «*Mío torre, torrina, siñora d'Uvieu*…», le cantó el poeta Constantino Cabal. Su autor fue Juan de Badajoz, que realizó también las tres portadas de entrada al templo y la que da acceso a la Cámara Santa (1511), emparentada con la del Cardo y la de la capilla de Santiago en la vecina catedral leonesa. Se abre en arco carpanel rematado por lucida conopia flanqueada por Cristo y la Magdalena, un ángel y san Juan, y exhibe figuras bajo doseletes y decoración de hojarasca, al uso hispanoflamenco.

La portada del rey Casto en el transepto norte, quizá de Nicolás de Bar o Nicolás de Bruselas, está formada por arco apuntado de doble arquivolta y tímpano de tracería calada presidido por el Salvador. La Virgen de la Leche

del parteluz es obra ajena del siglo XVI.

LA ARQUITECTURA CIVIL Y MILITAR: CIUDADES, PALACIOS Y CASTILLOS

Durante el Gótico las construcciones civiles y militares, a pesar de no pasar a la posteridad con la fama de los edificios religiosos, alcanzaron un gran auge: ayuntamientos, lonjas y mercados, hospitales, murallas, palacios y castillos.

En cuanto al trazado urbano, predomina la planta irregular, el modelo radiocéntrico organizado en torno a un núcleo central, generalmente la iglesia, o bien el plano lineal a lo largo de una calle principal. Para los nuevos diseños se imitó el tipo ortogonal o en cuadrícula (damero), característico de las antiguas ciudades romanas. Por supuesto, las calles estaban sin pavimentar, no existían los desagües y los animales circulaban libremente, por lo que las ciudades parecían cloacas.

Respecto a las murallas, lo más característico fue el paulatino derribo de las mismas ante el crecimiento urbano propiciado por la prosperidad económica. No obstante, también supusieron un factor a favor del desarrollo del comercio porque sus puertas controlaban la entrada y salida de productos, así como la difusión de moneda; eran la frontera que una vez traspasada obligaba a las gentes a someterse a las normas cambiarias para el tráfico mercantil. De ahí, la denominación que aún conserva, por ejemplo, una de las puertas al recinto amurallado de León, Puerta Moneda, donde se efectuaba el cambio de la misma para operar con dinero en la urbe.

En Italia, el auge de las ciudades se debió a la importancia que adquirieron la burguesía urbana y los artesanos a través del desarrollo del comercio. Estos sectores, que demandaban protagonismo político, influyeron a lo largo de los siglos XIV y XV en la construcción de palacios. Predomina el tipo fortaleza, con ventanas altas y pequeñas, galerías o logias, muros almenados, accesos estrechos y quebrados y altas torres destacando, símbolo del nuevo poder comunal. Por ejemplo, el Vecchio (1300) de la plaza de la Señoría de Florencia —iniciado por Arnolfo di Cambio—, el Priori (1293) de Perugia, el Público (1280) de Siena y los de San Gimignano.

Con apariencia de castillo se levantaron el palacio Sforza de Milán, el Gonzaga de Mantua y el Castelvecchio de Verona. En Venecia predomina el palacio urbano desprovisto de elementos defensivos, con un amplio salón en la planta principal y gran número de ventanas abiertas al canal o a la plaza, mientras las dependencias de almacenaje se encuentran en el piso inferior. Destacan la Ca D'Oro (1440) sobre el Gran Canal y, mirando también al mismo, el Palacio Ducal en la plaza de San Marcos, edificios en cuyas fachadas se aprecia el contraste entre la parte baja, calada al aire, y el piso superior, espeso, como hecho de encaje.

En Francia tuvieron importancia las ciudades amuralladas o *bastides* («plazas fuertes»), como Carcasona —de principios del XIII, provista de doble muralla y varias torres de vigilancia—, Aigües Mortes y Montauban, modelo que se difundió por el Norte y Levante de España: Briviesca en Burgos y Villarreal en Castellón.

Entre los palacios destaca el Papal de Aviñón, que consta de dos bloques: el Viejo, obra de Pierre Poisson, y el Nuevo, de Jean de Loubieres. Se inició en 1335 bajo el pontificado de Benedicto XII (1334-1342). Consta de cuatro alas en torno a un patio trapezoidal con arcadas. En tiempos de Clemente VI (1342-1352) se añadieron otros dos cuerpos y surgió el *Grand Cour* («gran patio»), presidido todo el conjunto por la Torre del Ángel. Con Urbano V (1362-1370) se realizaron los jardines de Oriente, hoy desaparecidos. En el interior destacan las bóvedas de crucería de 16 metros de anchura en la sacristía norte, así como las pinturas murales de la *Chambre du Cerf* («Cámara del Ciervo»), obra de Mateo Giovanetti, con escenas de caza y pesca acompañadas de diversa vegetación, en rico cromatismo. Anexa, la catedral de Notre-Dame des Doms, del siglo XIV.

Detalle de la fachada al Gran Canal del Palacio Ducal de Venecia. Se observa el contraste de la parte baja y el primer piso, calados al aire, con la planta superior, espesa, como hecha de encaje. Foto de Alfredo Galindo.

Otras construcciones palaciegas son el Jacques Coeur de Bourges, el Hotel Cluny en París o el primitivo palacio del Louvre, que figura en el *Libro de Horas* del duque de Berry. En el de la Cité de la Conciergerie de París, a orillas del Sena, se alojaba la guardia y el alcaide o *concierge*; en su torre se colocó en el siglo XIV el primer reloj de Francia.

En cuanto a los castillos, fue desapareciendo el antiguo *donjon*, constituido por una torre cuadrada rodeada de murallas, y se sustituyó por un tipo de planta conocida como Felipe Augusto por haberse propagado con este monarca: planta cuadrada o rectangular y torres cuadradas o circulares cada cierto tramo y en cada esquina; un paseo de ronda o adarve recorre el perímetro defensivo; las dependencias se abren a un gran patio interior. Los mejores ejemplos son Coucy y Vincennes, este último renovado en el siglo XIV. Esta tipología se distribuyó por España y apareció por primera vez en Villalba de los Alcores (Valladolid) y Sádaba (Zaragoza). Residencias de lujo, además de recintos defensivos, son los castillos del sibarita duque de Berry.

En Flandes, debido a la importancia que adquirió la burguesía comercial y financiera, las construcciones urbanas alcanzaron un gran desarrollo. Brujas

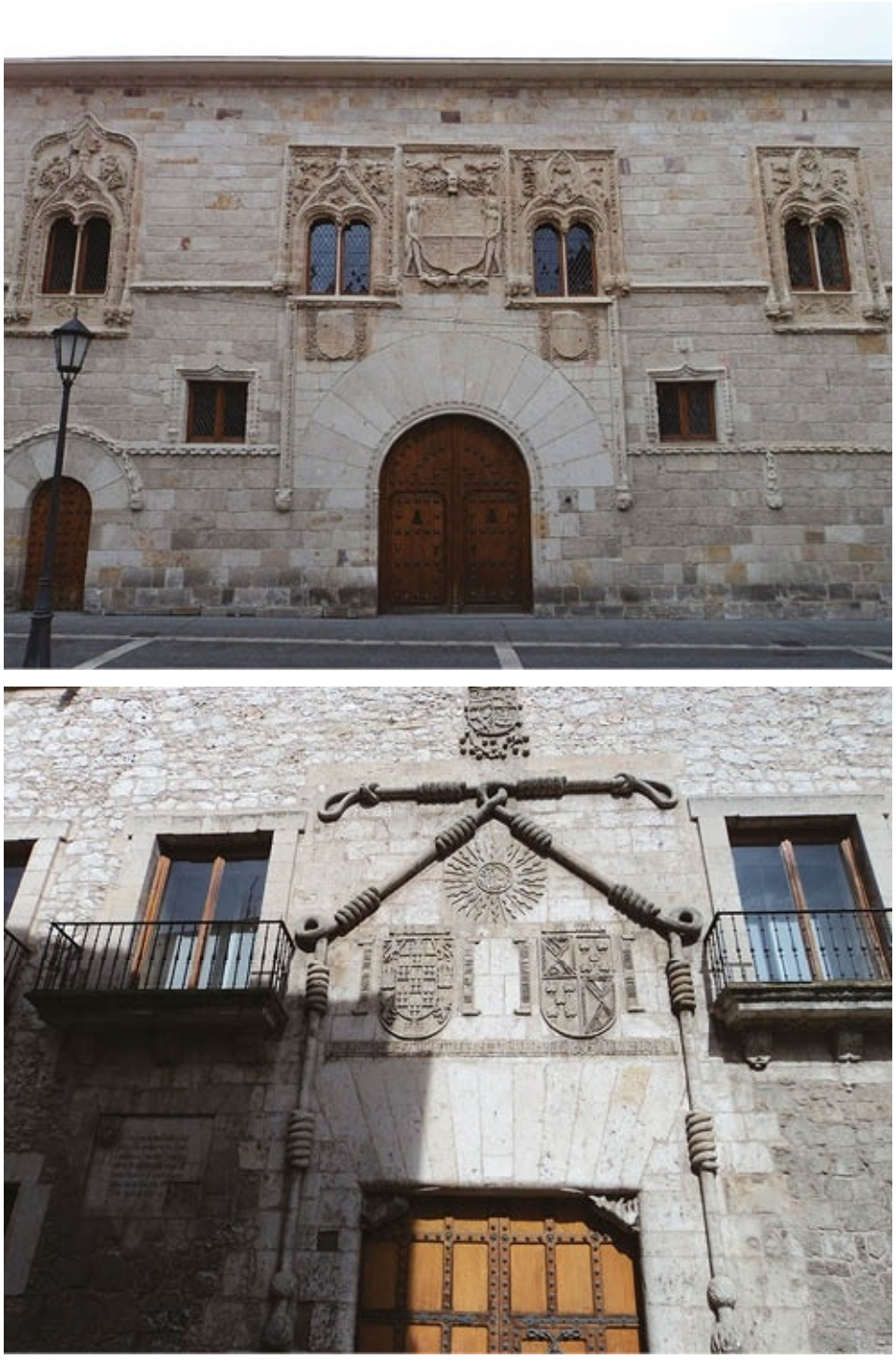
fue uno de los centros comerciales más importantes de Europa, como lo atestigua el edificio de los Hallen (mercado cubierto) con su alto campanario de 83 metros, concluido en 1486. Toda la ciudad constituye un importante núcleo gótico en el que descuella el ayuntamiento con su torre de casi 90 metros de altura, similar a los de Bruselas (1441), cuya torre alcanza los 96 metros, Lovaina (1447) y Arras (1450), con arquerías en la planta baja, ventanales flamígeros y decoración de piñones, así como tejados en pronunciada vertiente a dos aguas a causa de la pluviosidad del clima. También se edificaron lonjas de mercaderes y distintos palacios nobiliarios.

En esta época se produce también en Inglaterra un extraordinario auge de la arquitectura civil y militar, en la que predominan los castillos reducidos a una gran torre constituida por varios pisos, entre los que destaca el *hall* o gran salón central cubierto en madera vista, destinado a las audiencias del señor. Pueden citarse los de Caernarfon (1283), que cuenta con trece torres poligonales almenadas, tres de ellas coronando la del Águila, su principal baluarte, a pie de playa. Del siglo siguiente son los de Beaumaris y Flint, y también destacan los de Conway y Durham. Como obras civiles, sobresalen el Salón Westminster de Londres (1394), con cubierta en madera de roble imitando bóvedas ojivales, soportadas por arcos apuntados sobre vigas horizontales de función ornamental, y los colegios de Cambridge, Oxford y Winchester.

Debido a la falta de unidad política, este tipo de construcciones tuvieron importancia en los Estados alemanes. Según avanzaba el tiempo fueron perdiendo protagonismo en las ciudades las funciones defensivas en favor de las representativas, como se observa en Lübeck, cuya puerta de Holsten (1478), en ladrillo, presenta un hastial central espectacular flanqueado por dos imponentes torres circulares con chapiteles cónicos para indicar la importancia de la urbe. La riqueza de los burgueses aparece en numerosos edificios, como la Casa de los Comerciantes de Friburgo (1532), de fachada roja viva y ventanas doradas.

En España abundan las casas y palacios nobiliarios, en las que predomina una portada muy decorada con ventanal superpuesto, no siempre abierta en el centro del edificio, así como un patio interior, generalmente cuadrado. En Castilla, la Casa de los Picos en Segovia —llamada así por la decoración de su fachada en puntas de diamante—, la del Cordón en Burgos —un cordón franciscano en relieve sobre la puerta da nombre al que fuera palacio de los Condestables—, de las Conchas en Salamanca —que decoran su exterior— o

de los Momos en Zamora. Esta última muestra dispuestas sobre la portada principal ventanas geminadas bajo alfiz adornadas con motivos vegetales y rematadas por arcos conopiales, entre las que luce un escudo de armas sostenido por salvajes desnudos de distinto sexo, siendo abundante la decoración al modo isabelino: bolas, *puttis*, dragones, veneras. Del mismo estilo, el palacio de los Golfines en Cáceres.



Casas del Cordón en Burgos —arriba— y de los Momos en Zamora —abajo—, dos ejemplos de palacios nobiliarios castellanos de fines del siglo XV. Fotos del autor.

Igualmente, existe toda suerte de construcciones urbanísticas, como las picotas o rollos de justicia en Villalón de Campos (Valladolid), Boadilla del Camino (Palencia) o Mendoza (Álava).

El Reino de Aragón es rico en construcciones civiles: lonjas de Palma,

Valencia y Barcelona. La primera la comenzó Guillem Sagrera en 1426. Es de planta rectangular con una torrecilla octogonal en cada ángulo rematada por almenas escalonadas. En la fachada de levante, flanqueada por sendos ventanales de tracería flamígera, se abre la portada en doble arco carpanel bajo arquivoltas apuntadas coronadas por una conopial que cobijan en el tímpano al ángel custodio *defenedor* («defensor») de la Mercadería. En el interior, tres naves divididas por seis columnas helicoidales semejando palmeras.

La lonja de la Seda de Valencia (1482-1533), inspirada en la palmesana, la proyectaron Pere Compte y Joan Ivarra. Su imponente torre cuadrada con almenas, como todo el edificio, que en la planta baja alberga una capilla y una cárcel en la superior, separa los dos cuerpos en que se divide: a la izquierda, el Consulado del Mar, de tres pisos, el último, una galería de arcos flamígeros entre contrafuertes coronados por pináculos; y a la derecha, la Sala de Contratación, con portada bajo arco conopial y tres naves cubiertas por bóvedas de crucería sostenidas sobre ocho columnas de fuste helicoidal semejando palmeras. En su Patio de los Naranjos destacan las ventanas ojivales y la fuente central.

Interior de la lonja de la Seda, en Valencia. Inspirada en la de Palma, se halla cubierta por bóvedas de crucería sostenidas sobre ocho esbeltas columnas de fuste helicoidal que semejan palmeras.

El primer maestro había iniciado un año antes, junto con Joan Guivarró, el Palau de la Generalitat, que sería concluido ya en 1541. También se ocupó de las obras del Consulado de Mar entre 1498 y 1503.

La de Barcelona es la más antigua: la edificó a fines del siglo XIV Pere Arvey, que realizó un gran salón rectangular cubierto con bóvedas de crucería.

En el siglo XVI, aunque aún en estilo florido, se llevó a cabo la de Zaragoza, obra de Juan Sariñena y Gil Morlanes.

El Hospital barcelonés de la Santa Creu estaba formado por dos plantas de tres naves sobre patio rectangular, obra, entre otros, de Guillem Abiell.

Las Atarazanas (*Drassanes*) o astilleros construidos en el siglo XIV por Arnau Ferrer están formadas por siete grandes naves paralelas, ocho en principio, hasta que se juntaron las dos centrales.

En el Palau de la Generalitat, de finales del siglo XIV, trabajaron Arnau Bargués, Aliot de la Font y Marc Safont, autor de la esbelta galería que recorre el patio interior (1425), así como de la fachada que da a la calle del Bisbe («Obispo»), en la que Pere Johan esculpió el medallón de Sant Jordi. En la fachada de la capilla la decoración flamígera se explaya.

Destacan también el Salón del Tinell (sostenido por grandes arcos diafragma, obra de Guillem Carbonell en 1359) del Palacio Real Mayor, las Casas de los Canónigos (ss. XIV-XV) y el Consell del Cent (cien jurados del pueblo presididos por el *conseller en Cap*) en el Ayuntamiento, obra de Pere Llobet, ubicados en el que se conoce como Barrio Gótico.

En cuanto a las construcciones militares mediterráneas, el ejemplo más singular es el castillo de Bellver («Bella vista») en Mallorca, edificado en tiempos de Jaime II (1311). De planta circular, patio de doble arquería y torre del homenaje exenta, «señorea y adorna todo el país circunyacente», en palabras del pensador ilustrado Gaspar Melchor de Jovellanos, preso durante cuatro años en la celda donde una lápida y un busto le recuerdan.

El castillo del siglo XV tiende a la planta cuadrada, casi siempre con torres en los ángulos. Su estructura presenta tres elementos escalonados: una cerca exterior, la muralla y la torre del homenaje. Destacan los de Manzanares el Real (Madrid), La Mota en Medina del Campo (Valladolid) y Coca en Segovia, en los que abunda la decoración mudéjar, así como los de Ponferrada en León y Olite en Navarra. La edificación del berciano, de origen templario,

se comenzó en tiempos de Alfonso XI (Castillo Viejo) y fue ampliado en 1440. La portada principal, abierta en arco de medio punto y flanqueada por dos torreones, da acceso al patio; a su izquierda, la torre del homenaje. El de Olite, de inspiración francesa, fue reconstruido y ampliado por Carlos el Noble y llegó a tener hasta quince torres: la del homenaje, la de los Cuatro Vientos, la de las Tres Coronas, del Aljibe, de las Cigüeñas, del Portal, de la Prisión, etc.; destaca en su interior la suntuosidad de los aposentos reales.

Característico patio de planta circular, como todo el edificio, del castillo de Bellver («Bella Vista») en las cercanías de Palma de Mallorca, obra de Pere Salvá. Arquerías de medio punto en la planta baja y ojivales en la superior.

Castillo de Ponferrada, de origen templario, ampliado en 1440. La portada principal, abierta en arco de medio punto y flanqueada por dos torreones, da acceso al patio, en el que a la izquierda se sitúa la torre del homenaje. Foto del autor.

En Segovia se amplió el viejo Alcázar, que ya se citaba en el siglo XII después de la conquista de la ciudad por Alfonso VI y había sido sede de monarcas y Cortes, así como testigo de la salida de Isabel para ser coronada reina de Castilla el 13 de diciembre de 1474.

Entre las puertas de muralla hay que destacar la del Real Monasterio de Poblet o la de Serranos en Valencia a imitación de la anterior.

En Portugal, además de la torre de Belem —de la que hablaremos en el capítulo 8—, la ciudad mejor amurallada es Braganza, cuya fortaleza, rodeada por doble muralla, fue construida en el siglo XII y ampliada a principios del XV, durante el reinado de Juan I.

LA POESÍA TROVADORESCA Y LOS *FECHOS* DE ARMAS POR SERVICIO A LA DAMA

A lo largo de la Baja Edad Media se fue imponiendo una nueva cultura refinada de procedencia francesa (Provenza), que se manifestó en el terreno literario a través del amor cortés. Los antiguos juglares recitaban canciones de

gesta dirigidas a un público masculino. A partir de los siglos XII y XIII en las cortes señoriales surgieron los trovadores para cantar a la mujer y los sentimientos que despierta, tendiendo a la espiritualización del amor, un enriquecimiento interior del ser humano. El trovador cantaba a su dama y a cambio apenas esperaba más que una sonrisa o una guirnalda de flores. No tenía la más mínima relación carnal con ella; era como un vasallo que rendía homenaje a su señor. Por eso podía dirigirse libremente incluso a la mujer casada.

Frente a esta lírica, hacia el final de la Edad Media se desarrolló la poesía de los goliardos, relacionada con las costumbres de la burguesía urbana y la forma de vida de los estudiantes ambulantes, que se expresaba de manera irónica e irrespetuosa.

La última gran obra medieval es la *Divina comedia* (14 230 versos en 100 cantos), de Dante Alighieri, por su concepción del mundo y por la expresión de formas de vida, una alegoría de contenido ideológico al igual que los constructores de catedrales querían concentrar el universo en el interior de las mismas.

El ideal caballeresco imponía como un deber el servicio a la dama. En el terreno militar su plasmación estuvo en los episodios caballerescos. Entre estos tuvieron mucha aceptación los *fechos* de armas, como torneos a caballo, justas y pasos.

Como dice el medievalista español Martín de Riquer en *Caballeros andantes españoles*, «el paso de armas no debe ser confundido con el torneo, pues en este luchan grupos de caballeros divididos en cuadrillas o bandos», que simulaban el ataque o defensa de una posición militar, de un desfiladero angosto o de un puente, enfrentándose a quienes intentaran atravesarlo de acuerdo a las leyes de la caballería y a las condiciones que habían sido publicadas en los carteles de desafío, con el arbitraje de los jueces de campo ayudados por los oficiales: reyes de armas, farautes (heraldos) y persevantes (auxiliares). Tampoco —continúa De Riquer— «debe ser considerado un sinónimo de la justa, o sea, del combate singular de un caballero con otro». Y añade: «El paso de armas no es torneo ni justa ni desafiamiento o batalla a todo trance».

Por su parte, el doctor Amancio Labandeira en su tesis, afirma:

> [...] en el paso es preciso que haya un mantenedor, quien, situado en un lugar fijo, prohíba el acceso a todos los caballeros que intenten aproximarse al lugar por él defendido. El defensor o mantenedor del

paso debe publicar con antelación el reglamento de la prueba (capítulos), y al ser este aceptado por los caballeros, se convierten en aventureros, obligándose en su aventura de conquista a luchar con el mantenedor que les cierra el paso.

Se dieron numerosos ejemplos de pasos de armas en el país vecino durante el siglo XV y cruzando los Pirineos llegaron a Barcelona: *Pas du Pin aux Pommes d'Or* (1445).

El más importante en España fue el *Passo Honroso,* recogido por el escribano real Pero Rodríguez de Lena —y otros allí presentes— en el «Año del naçimiento de Nuestro Señor Jesuchristo de mil é quatroçientos é trenta é quatro años […] cerca de la puente de Órbigo, que es a seis leguas de la noble çiudad de León, é a tres de la çiudad de Astorga», protagonizado por el caballero leonés Suero de Quiñones y sus nueve compañeros, «hijosdalgo y de sangre limpia, todos con cota de armas sin reproche», que se aprestaron a socorrerle, con licencia del rey Juan II, dada el primer día de dicho año en la villa de Medina del Campo, en la «deliberación» de su prisión amorosa en favor de la dama «cuyo yo soy», la cual, aunque no se la nombra, se trató de Leonor de Tovar; con ella se casó al año siguiente.

El *Passo Honroso* consistió en apostarse los mantenedores durante treinta días (quince antes y quince después de la festividad del apóstol Santiago, 25 de julio) en el puente de Órbigo para competir con todos los caballeros del orbe que quisieran venir a probarse en las armas, hasta romper por el asta trescientas lanzas, contando también por rota «la que derribare caballero o fiziere sangre», en cumplimiento del voto que se había impuesto Quiñones, de la casa del condestable de Castilla don Álvaro de Luna, para desprenderse de la argolla de hierro que todos los jueves llevaba al cuello en señal de cautiverio amoroso. Al no poder pasar de ciento ochenta por falta de competidores, los jueces dieron su rescate «complido» por haber permanecido en el campo de batalla durante los treinta días fijados y no haberse presentado caballeros en número suficiente.

Puente del *Passo Honroso* sobre la aguas del río Órbigo, donde Suero de Quiñones retó a todos los caballeros del orbe por servicio a la dama «cuyo yo soy». Foto del autor.

Este episodio tuvo importantes motivaciones políticas, ya que existía una rivalidad entre los Reinos de Castilla y Aragón. Se celebró con el propósito de dejar en segundo plano el que había protagonizado Enrique de Aragón —el *Passo de la Fuerteventura*— el 18 de mayo de 1428, el cual a su vez intentó eclipsar el organizado por el condestable para festejar la estancia en Valladolid, camino de Portugal para casarse con el infante don Duarte, de doña Leonor, hermana de la reina María de Castilla.

Socialmente, estos hechos fueron un alarde propio de la nobleza ociosa ante la agonía del mundo medieval, cuando ya el Renacimiento estaba en su primera fase en Italia (quattrocento) mientras en nuestro país ni siquiera alboreaba.

EL ÓLEO QUE VINO DE FLANDES TRAS LA *MANIERA* ITALIANA

Mientras en el Románico se había desarrollado la pintura mural al fresco en

las grandes superficies interiores de las iglesias, en el Gótico, al estar ese espacio ocupado por vidrieras, los maestros trasladaron su actividad a la pintura sobre tabla, el retablo, que, como dice Joan Sureda, catedrático de historia del arte de la Universidad de Barcelona, fue más que un soporte pictórico: una ordenación racionalista del espacio en el que se produce la subdivisión e integración de sus partes en un todo, de forma análoga a la filosofía escolástica, que propugnaba la ordenación lógica racional. Otros dos campos de acción fueron los grandes vitrales y los libros miniados.

Las figuras se humanizaron: la Virgen sonreía, jugaba con el Niño, que ya no se representaba como un adulto reducido de tamaño. Surgió un arte narrativo con secuencias historiadas sobre Cristo, la Virgen y los santos, ambientadas, a veces, con temas profanos de la vida cotidiana, que acercaban la obra al espectador. Aparecieron el retrato y las escenas de género, demandadas por la burguesía.

Los descubrimientos de nuevas técnicas pictóricas, como el óleo en Flandes, que sustituyó al temple, y la influencia de Italia, la patria del Renacimiento, provocaron una renovación en el arte de la pintura, que se despegó de la arquitectura para alcanzar vida propia con el nacimiento del cuadro de caballete.

A fines del siglo XIII surgió el estilo gótico lineal o franco-gótico, que se caracteriza por la importancia del dibujo para delimitar los colores, planos y luminosos, recordando el estilo de la vidriera y la miniatura. Esta contribuyó a la evolución del dibujo, el color y el detalle, como se observa en Castilla y Cataluña: Salterio de Blanca de Castilla; Cantigas de Santa María, de Alfonso X el Sabio, que ilustran milagros de la Virgen dejando una excelente muestra de la sociedad de la época (indumentarias, ajuares), el *Libro de juegos*, encargado por el mismo monarca, los *Libros del saber de astronomía*, el *Libro de la Cofradía de los Caballeros de Santiago; Brevari d'Amor*, de Matfre Ermengau, Misal de Santa Eulalia, de Gerau Gener, y otras obras.

En el siglo XV se pusieron de moda, para el entretenimiento de las damas, los Libros de Horas, llamados así porque incorporaban las oraciones de los diferentes momentos del día, con las labores agrícolas de cada mes, los signos del Zodíaco, las fases de la luna, etc. En la corte del duque de Berry, en Borgoña, se realizó el *Libro de Las Muy Ricas Horas*, obra de los hermanos Limbourg, quienes, aunque no pudieron terminarlo porque se los llevó la peste negra, mostraron el preciosismo del colorido al evocar delicadamente la naturaleza en sus paisajes, que aprovecharon para mostrar los mejores

castillos de su mecenas.

Italia era el país donde se había iniciado el cambio desde los postulados goticistas hacia el prerrenacimiento a lo largo del duecento (1200-1299). Pietro Cavallini en Roma y Cimabue en Florencia, a la *maniera greca*, aportaron cierto naturalismo a la simetría y el hieratismo bizantino.

El apóstol san Juan en Patmos, ilustración del *Libro de Horas* de Carlos VIII de Francia, obra de fines del siglo XV.

En el siglo XIV o trecento, la escuela de Siena, o *maniera sienesa*, plasmó a través de líneas sinuosas y el preciosismo del color la delicadeza de las actitudes al tiempo que combinó fondos dorados con decoraciones arquitectónicas para investigar el volumen y la perspectiva, como se aprecia en la *Maestà del Duomo*, de Duccio di Buoninsegna, *La Anunciación* de los Uffizi, de Simone Martini, o el *Buen Gobierno*, en el Palacio Público, de Ambrogio Lorenzetti.

En Florencia, Giotto, a la *maniera latina*, introdujo los fondos azules para salir del misticismo que implicaban los dorados, abriéndose al paisaje y al

desarrollo de la perspectiva y el volumen con su recurso a las figuras de espaldas, como en los frescos de Padua: *Llanto sobre Cristo muerto*. Destacan también su *Madonna* de los Uffizi y la decoración de las capillas Bardi y Peruzzi en Santa Cruz de Florencia.

La Anunciación de los Uffizi, de Simone Martini, pintor a la *maniera sienesa*, caracterizada por figuras de actitudes delicadas, suavemente curvadas en S, bajo arquerías flamígeras y sobre fondos de oro que aportan un aire místico.

En España los primeros pasos góticos comenzaron en la pintura mural, que siguió la tendencia narrativa de la miniatura, como se observa en la sala capitular del monasterio de Sijena, obra del maestro del mismo nombre, o en Ibieca (también Huesca), donde trabajaba el anónimo de Foces, así como en las pinturas murales de la catedral de Pamplona de Johan Olivieri.

De 1300 son las pinturas del arca sepulcral de la iglesia de Mahamud (Burgos), hoy en el Museo de Arte de Cataluña. Representan escenas de plañideros con gran maestría en la estilización de los cuerpos, a pesar de los colores planos y ausencia de volumen, que logran una expresividad al filo del modernismo, salvando, evidentemente, las distancias.

Debido a las intensas relaciones comerciales por el Mediterráneo y al

desarrollo de la burguesía urbana, dispuesta a encargar arte, la influencia italiana llegó a Cataluña en un estilo que se ha llamado Gótico lineal (s. XIII-ppios. s. XIV), caracterizado por figuras de trazo grueso y algo de movimiento frente al estatismo bizantino; abundan los fondos dorados y cierta geometrización en los rostros. Destacan, con influencia sienesa, Ferrer Bassa, Ramón Destorrents y los hermanos Serra (Jaume y Pere). El primero realizó las pinturas murales de la capilla de San Miguel en Pedralbes, donde introdujo algún fondo paisajístico para huir del misticismo del oro y, además del volumen de las figuras y la expresividad, se preocupó del sentido narrativo. Sin embargo, el segundo supone —como apuntó el historiador José Camón Aznar— una regresión en sus figuras planas y abandono casi del paisaje, como en el retablo de la Almudayna (Palma de Mallorca). Ambos hermanos trabajaron juntos en el retablo de Sijena, que muestra la influencia sienesa en la composición sinuosa, ondulante, proporcionada, y en la falta de expresividad. Pere Serra profundizó en el sentimentalismo y el amaneramiento de sus figuras, que tienden a la estilización. Ejemplos de ello son el retablo del Espíritu Santo en la catedral de Manresa y la Virgen de Tobed (Museo del Prado).

A finales del siglo XIV y principios del XV surgió el Gótico internacional al fusionarse el lineal con las novedades que aportaron los artistas del trecento. Este estilo, que tiene características comunes en toda Europa, tiende a la estilización sinuosa de las figuras con una delicadeza y elegancia amanerada. De ahí que, según Camón Aznar, debiera denominarse con este adjetivo, si bien nos parece que estamos ante un eclecticismo que aúna influencias italianas y septentrionales y aporta naturalismo y tratamiento espacial. Combina fondos dorados con alguna nota paisajística convencional, en la que se desarrolla cierta perspectiva, y da importancia a lo narrativo y a lo simbólico con el tratamiento de temas secundarios y elementos pintorescos de la vida cotidiana.

En Italia destaca la obra de Gentile da Fabriano, de la escuela de Umbría, que con un pie ya en el Renacimiento hizo gala de un elegante dibujismo y sentido de la composición.

El introductor del mismo en España fue el florentino Jacopo Starnina, que trabajó entre fines del siglo XIV y principios del XV en Valencia. De él es el retablo de fray Bonifacio Ferrer en la Cartuja de Porta Coeli, cuya tabla central se dedica a la *Crucifixión*, flanqueada por el *Bautismo de Cristo* a la derecha y la *Conversión de san Pablo* a la izquierda. En la obra se observan

fondos dorados y sobre ellos, colores delicados (rosa), así como abundantes pliegues en los ropajes y detalles naturalistas: rocas, plantas, agua cristalina. También trabajó en esta escuela entre 1393 y 1410 el alemán Marçal Sax. De él es la *Duda de Santo Tomás* de la catedral de Valencia.

En Cataluña destacaron Ramón Mur (*Virgen de Cervera*, que sale de la tónica en el predominio del rico color sobre el dibujo), Bernat Martorell, meticuloso dibujante que tiende a la expresividad de las figuras a través de rostros y gestos, así como al naturalismo en los paisajes de influencia nórdica (*Retablo de la Transfiguración* en la seo de Barcelona, *Sant Jordi* en el Art Institute of Chicago), y Lluís Borrassà. Este último fue un pintor prolífico que tuvo un gran taller e incluso esclavos, como un tal Lluch, que no dejó de intentar la fuga hasta que al cabo de treinta años su amo le dio la libertad. Borrassà se centró en el estudio de los personajes y sus ricas vestiduras antes que en la perspectiva y la composición. A él se deben el *Retablo de Santa Clara*, Museo de Vich, y *San Andrés*, del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC).

En la escuela aragonesa, además del Maestro de Argüis (Huesca), autor del retablo de la historia de san Miguel, destacan Lorenzo Zaragoza, Juan de Leví y el Maestro de Sigüenza, quizá Juan de Peralta.

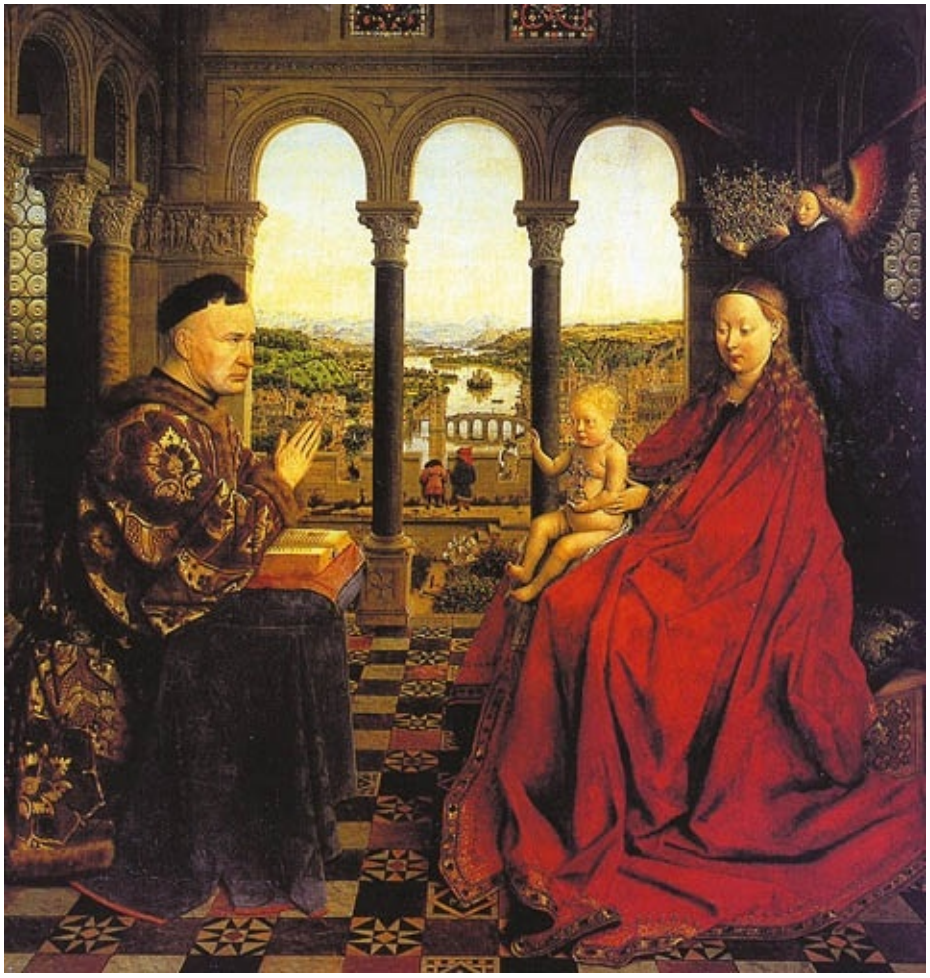
En Castilla la primera muestra del estilo internacional se halla en las pinturas murales de la capilla de San Blas de la catedral de Toledo, atribuibles en parte, según el historiador del arte José Gudiol, a Starnina, aunque otros opinan que son obra de Rodríguez de Toledo, autor sin total certeza del retablo de don Sancho de Rojas (Museo del Prado, h. 1420), compuesto de siete calles con la Virgen y el Niño en el centro: Ella toca al donante, presentado por san Benito, y Él bendice y corona a Fernando el de Antequera, «todo un manifiesto político», como decía José Álvarez Lopera, que fue jefe de conservación de pintura española del Prado.

Los pintores principales de este período fueron Nicolás Francés y Nicolás Florentino (*Dello Delli*). El primero fue autor del gran retablo mayor de la catedral de León en 1434, si tomamos el dato del escribano real, Pero Rodríguez de Lena, en el manuscrito del *Passo Honroso*, donde le atribuye igualmente la imagen en madera policromada, hoy perdida, de un faraute indicando el camino hacia el citado episodio: «Por ay van al Passo». También están perdidas la mayoría de las más de doscientas tablas pequeñas y dieciséis o dieciocho grandes que formaban dicho altar narrando escenas de la vida de la Virgen, centrado por la Asunción, así como de los santos Alvito, Froilán y

Santiago. Además de los frescos del claustro, pintó también el retablo de La Bañeza, hoy en el Museo del Prado. En general, ahondaba en los rasgos italianizantes, aunque con cierto arcaísmo.

La Virgen Niña subiendo las escaleras del Templo, una de las tablas grandes del desaparecido retablo mayor de la catedral de León, obra de Nicolás Francés, no exenta de errores de perspectiva. Foto del autor publicada por gentileza del deán.

Delli anticipó el Renacimiento en el retablo de la catedral Vieja de Salamanca, coronado por el fresco del Juicio Final, donde se aprecian el tratamiento tridimensional del espacio y el interés por el volumen, así como un paisajismo detallado que abandona los goticismos.



VAN EYCK, Jan. *Virgen y canciller Rolin* (1435). Museo del Louvre, París. La perspectiva tridimensional se logra a través del enlosado; destacan la riqueza de los ropajes y el realismo tanto en el rostro del donante como en el paisaje, al fondo, tras de arquerías ya renacentistas.

En el siglo XV se produjo el predominio de la pintura flamenca, que, a caballo entre el Gótico y el Renacimiento, se caracteriza por su realismo, detallismo y minuciosidad en la búsqueda de calidades táctiles para la representación de objetos preciosos, brillos, telas, puntillas y el tratamiento de barbas y cabellos. Cultivaban una temática religiosa inserta en lo profano, con interés especial por la realidad a través del retrato y los paisajes fidedignos que se observan desde las ventanas que a veces se abren en la escena, en las cuales aparecen personajes mirones. Todo ello con un colorido brillante gracias a la técnica del óleo, descubrimiento tradicionalmente asignado al segundo de los hermanos Hubert y Jan van Eyck hacia 1410.

VAN EYCK, Jan. *El matrimonio Arnolfini* (1434). National Gallery, Londres. Ceremonia nupcial cargada de simbolismo, que realizan descalzos los contrayentes para mayor solemnidad. La posición de los zapatos de la mujer corresponde a la de los muslos durante el acto sexual; su mano sobre el vientre alude a la descendencia que espera.

Entre sus obras destacan *La Fuente de la gracia*, políptico del Cordero Místico de San Babón de Gante, *Virgen y canciller Rolin* y *El matrimonio Arnolfini* (1434), tema que ha sido objeto de una estéril polémica por su simbolismo, que no deja de aludir a una ceremonia nupcial, aunque algunos indocumentados la consideraban el retrato de unos esposos que iban a tener familia creyendo que la postura de ella, sujetándose el vestido sobre el vientre, aludía a su embarazo, cuando en realidad lo que está indicando ante el lecho nupcial, en un gesto clásico de entonces, era su deseo de ser fértil, mientras el bulto que parece llevar en su interior se debe solo a lo voluminoso de los ropajes. El gesto del marido tomándole una mano con su izquierda y alzando su derecha significa el voto nupcial del enlace, que realizan descalzos para mayor solemnidad, observándose los zapatos de ambos por el suelo (la posición de los de la mujer corresponde a la de los muslos durante el coito).

Un perro en primer plano simboliza la fidelidad esencial en el matrimonio, al igual que la escoba colgada de la cama y el rosario junto al espejo convexo del fondo que refleja la escena, símbolo de la pureza sin mancha del sacramento, mientras que la vela encendida a plena luz del día muestra el carácter sacro de la ceremonia.

Otro primitivo flamenco destacado fue Petrus Christus, seguidor de los Van Eyck, de quien se conserva en el Museo del Prado una bonita *Virgen y Niño*.

Por su parte, el Maestro de Flemalle (identificado con Robert Campin) aportó un sentido escultórico a las figuras a través del dibujo, así como una gran riqueza cromática junto con abundantes alusiones alegóricas, como en su *Santa Bárbara* o en los *Desposorios de la Virgen* (ambos en el Prado), un muestrario de fondos arquitectónicos góticos y también clasicistas.

Roger van der Weyden destacó por su gran sentido de la plasticidad y su profundo dramatismo, como se observa en *El Descendimiento* (Prado), donde con gran realismo plasmó el síndrome vagal de la Virgen desmayada por el dolor, cuyo rostro pálido refleja la disminución del flujo sanguíneo al cerebro. En el tríptico de *El Calvario* la parte superior de la cruz no aparece en el cuadro, dando la sensación de un Cristo sobreelevado sobre el mundo.

VAN DER WEYDEN, Rogier (1435). Museo Nacional del Prado, Madrid. El rostro pálido de la Virgen refleja la falta de riego sanguíneo durante el síncope vagal que padece por el sufrimiento ante su hijo muerto. Arimatea y Nicodemo sostienen a Cristo; san Juan y una santa mujer, a María. La riqueza de colorido y la minuciosidad denotan la paleta flamenca.

Hans Memling, de la escuela de Brujas, apartándose de los fondos goticistas, fue un pintor que buscó la elegancia compositiva en la delicadeza y concepción poética de la escena, apoyado en la suavidad del colorido, como en su *Epifanía* del Prado o en la *Virgen y Niño entre dos ángeles*, aunque poseía también otra faceta de retratista satírico. Impresionante por su detallismo es su óleo sobre tabla de la Pasión: a vista de pájaro, inserta las escenas en las casas de Jerusalén siguiendo un ritmo concéntrico en el que se desenvuelven los innumerables personajes alrededor de Cristo.

Petrus Christus, Dierick Bouts y Van der Goes, de la escuela de Gante, destacaron por su dibujismo, que imprime cierto matiz escultórico a las figuras de rostros geometrizados.

En *Descanso en la Huida a Egipto,* Gerard David demostró su interés por el estudio del cuerpo humano en el realismo del pie del Niño, que sin ningún estímulo flexiona el dedo pulgar, síntoma de un reflejo cutáneo plantar, que también fue muy socorrido en otros pintores, quizá por tratarse de un detalle gracioso, aunque en adultos constituye una disfunción del sistema piramidal

conocida como signo de Babinski, nombre en honor al neurólogo que en 1896 lo describió como «fenómeno de los dedos».

Joachim Patinir, en un rasgo de modernidad sobre su tiempo, otorgó al paisaje el papel protagonista de la obra. Las figuras, de pequeño tamaño, parecen meras acompañantes de la naturaleza, a lo que contribuye el punto de vista elevado de la composición, en la que predominan verdes y azules. Su obra principal es *El paso de la laguna Estigia*.

Hieronymus van Aeken Bosch, el Bosco en España, donde por la admiración que sorprendentemente causó en el rey Prudente (Felipe II) se halla la mayor parte de su obra, fue un pintor fantástico, el primer presurrealista, que a través de la imaginación y la ironía plasmó lo efímero de los placeres mundanos y los castigos del infierno para los lujuriosos en su tríptico *El jardín de las delicias*. Su estilo minucioso, detallista, típicamente flamenco, se manifiesta también en *La carreta de heno* y en *Las tentaciones de san Antonio*.

EL BOSCO. *El jardín de las delicias* (h. 1500-1510). Museo Nacional del Prado, Madrid. Panel central del tríptico que forma con el *Paraíso* y el *Infierno*. A través del simbolismo y la fantasía presurrealista, muestra lo efímero de los placeres humanos.

En la pintura alemana destaca la escuela de Colonia, cuyo máximo representante es Stephan Lochner, que hacía gala de un gran detallismo y viveza de colorido debido a su formación flamenca, como se observa en el *Tríptico de los Reyes Magos*, en la *Virgen del Rosal* o en la *Epifanía*, esta con la Virgen *Maestá*, es decir, entronizada en lugar de estar en el portal de Belén, por lo que faltan san José y el buey y la mula típicos.

Konrad Witz practicaba un estilo realista, también de influencia flamenca, al igual que la introducción del paisaje tomado del natural, tal como se observa en *San Cristóbal*, del Museo de Arte de Basilea, o en *La pesca milagrosa*, del Museo de Ginebra, con Cristo arcaizante.

En Francia, la escuela de Aviñón, influenciada por la pintura flamenca, está representada por Jean Fouquet y su geométrica *Virgen con Niño*, del tipo *Madonna Lactans* («Virgen de la Leche»), rodeada de coros angélicos en azul

y en rojo vivo, imprimiendo un lujo celestial acentuado por las perlas de la corona de María.

El otro pintor importante de dicha escuela es Nicolás Froment, también fresquista y diseñador de vidrieras. Destacó en tabla por el tríptico de la *Resurrección de Lázaro*, de clara influencia flamenca apreciable en el realismo del paisaje, los rostros y las actitudes de los personajes, y el rico colorido.

En cuanto a España, donde consta que vino Jan van Eyck en 1428-1429 (Granada y Santiago), las frecuentes relaciones comerciales, sobre todo con Castilla, provocaron la llegada de numerosas tablas flamencas que influyeron en la formación del estilo hispanoflamenco, cuyas características son estas:

- Técnica más descuidada y suelta que en Flandes, donde destacaba la labor minuciosa.
- De la rica paleta flamenca en gamas y colores se pasó a una tendencia monocroma, en la que se repetían los tonos cálidos: ocres, terrosos, marrones.
- Mientras en Flandes se usaba la técnica del óleo, en España se continuaba pintando al temple y luego se retocaba al óleo.
- El realismo flamenco quedó un tanto aminorado, sobre todo, en las grandes obras de temática religiosa.
- El paisajismo flamenco, que sustituyó a los fondos dorados goticistas, convivió en Cataluña con el empleo de estos.

DALMAU, Lluís. *Verge dels Consellers* (1443-1445). Museo Nacional de Arte de Cataluña. La Virgen, entronizada como una *Madonna*, pero con elementos ojivales. Los típicos mirones que asoman por las ventanas, el minucioso paisaje que se observa a través de ellas y el realismo en los rostros de los donantes son detalles flamencos.

En Valencia destacó Jaume Baco (llamado Jacomart), pintor de cámara de Alfonso V el Magnánimo, que pasó largas estancias en la corte de Nápoles y fue quien difundió en su tierra la técnica del óleo flamenco: retablos de *San Martín* en Segorbe o de *San Agustín* en la colegiata de Játiva, para la que también pintó Reixach el de *Santa Ana* y *San Sebastián*, encargado por el papa Calixto III, en cuyas obras se observa una tendencia a los ricos ropajes de pliegues quebrados y angulosos.

En Cataluña destacaron Lluís Dalmau, seguidor de Van Eyck (*Verge dels Consellers*, entronizada sobre cuatro leones bajo bóveda ojival, con los típicos mirones flamencos asomando por una ventana), y Jaume Huguet, autor de los retablos de *San Jorge*, todo dulzura y elegancia, de la *Vida de la Virgen*, en la capilla barcelonesa de Santa Águeda, y de *San Abdón y San Senén*, con el milagro en su predela de los santos Cosme y Damián, patronos de la medicina, injertando la pierna de un etíope negro fallecido en la de un

paciente blanco a quien se le había amputado.

En Aragón, Bartolomé Bermejo pintó la *Piedad Desplá* —apellido del donante, arrodillado en la obra—, con paisaje flamenco pero rostros recios de raigambre hispana, y *San Agustín en su estudio*, de minucioso y rico detallismo.

En Castilla trabajan varios maestros. Uno de ellos fue Jorge Inglés, autor de los retratos de los marqueses de Santillana, donde introdujo detalles típicamente flamencos, como el paisaje al fondo de la ventana, y del *San Jerónimo* del Museo Nacional de Valladolid, donde mostró calidades táctiles en el tratamiento de barbas y cabellos, además de la apertura al paisaje e incipiente perspectiva.

Otro maestro que trabajó en Castilla fue Juan de Flandes, quizá Juan Sellaert, que entró al servicio de Isabel la Católica en 1496. Combinaba la perfección técnica y el dominio de la composición con el tratamiento de la luz y el paisaje castellanos. Realizó un retrato de la reina y otro supuestamente de su hija, Catalina de Aragón. Su principal obra fue el gran *Políptico de Isabel la Católica*, que no se conserva completo. Trabajó también en los retablos de las catedrales Vieja de Salamanca, Palencia y su iglesia de San Lázaro, a caballo del atrasado Renacimiento hispano.

GALLEGO, Fernando. *Virgen de los Reyes Católicos* (1491-1493). Museo Nacional del Prado, Madrid. La perspectiva a través de las baldosas y la entronización de la Virgen muestran la influencia italiana adquirida por el pintor durante su estancia en Urbino. Las ventanas abriendo el fondo al paisaje son un detalle naturalista flamenco.

También destacaron los maestros de Ávila, Sopetrán y Palanquinos. Al primero (García del Barco, según Elías Tormo), documentado en 1465-1473, se le acaba de atribuir la *Crucifixión*, obra que se pensaba que podría ser de Fernando Gallego, en la que acentuó el realismo en el rostro desencajado de san Juan. Se le considera asimismo autor del *Tríptico del Nacimiento* (Museo Lázaro Galdiano), de abundantes pliegues angulosos en los ropajes y evidente falta de perspectiva en la figura del Niño sobre el pesebre. El segundo, influenciado por Van der Weyden, mostraba, al contrario del anterior, un avanzado tratamiento del espacio, lo mismo que podemos decir del tercero, el de Palanquinos, autor de varias de las tablas pequeñas que componen hoy el retablo mayor de la catedral de León, así como la grande del *Descendimiento*; en la actitud irónica gestual de algunos personajes se revela buen imitador de lo flamenco.

La *Anunciación*, de Pedro Berruguete, de la Cartuja de Miraflores muestra los conocimientos adquiridos por el pintor durante su estancia en Italia, especialmente en la perspectiva. La apertura al paisaje a través de la ventana del fondo y el preciosismo recuerdan su aprendizaje flamenco.

La figura principal de Castilla fue Fernando Gallego o Gallegos (activo en 1466-1507), que ejerció una notable influencia a través de su taller de Salamanca. En su formación repercutió el estilo de Dierick Bouts. Aún goticista, sería su discípulo Pedro Berruguete el puente entre la pintura gótica y la renacentista tras su estancia en la corte de Urbino con artistas del quattrocento como Piero della Francesca, de quien aprendió el dominio de la perspectiva. No obstante, a su regreso a España volvió a postulados goticistas para cumplir los encargos de los dominicos de Ávila, como el retablo mayor de la catedral. En su obra destacan el *Tríptico de Santa Catalina* (Museo Diocesano de Salamanca); la *Piedad* y la *Virgen adorada por los Reyes Católicos* (ambos en el Museo Nacional del Prado), el retablo mayor de Santa María la Mayor de Trujillo (Cáceres) y la *Anunciación* de la Cartuja de Miraflores.

GONÇALVES, Nuño. Tabla central del políptico de San Vicente (h. 1465), influido por el realismo flamenco. Museo de Arte Antiga, Lisboa.

En la pintura portuguesa destacó Nuño Gonçalves, activo en la corte de Alfonso V entre 1450-1490 (*Políptico de San Vicente*). En el arte de la miniatura su obra principal es *Leitura Nova*, realizada por encargo del rey Afortunado.

8

La unidad ibérica que no pudo ser

Unión dinástica de Castilla y Aragón

Con el matrimonio de los Reyes Católicos, en 1469, se produjo la unión de las dos grandes Coronas de la península ibérica: Castilla y Aragón. La Monarquía Hispánica se completaría tras la conquista de Granada (1492) con la incorporación de Navarra, muerta ya Isabel, en 1512.

Hermana del rey fallecido (Enrique IV), Isabel tuvo que derrotar en Toro a su sobrina, Juana la Beltraneja, también pretendiente a la Corona, apoyada por el rey de Portugal, Alfonso V, con quien se había comprometido, además del de Francia y un sector del clero y la nobleza. La mayoría de estos últimos estaban en el otro bando, con Isabel, junto a los pueblos y ciudades y las fuerzas de Aragón gracias a Juan II, padre de su esposo. Por el Tratado de Alcaçobas (1479) fue reconocida reina de Castilla al tiempo que Fernando lo era de Aragón al morir su progenitor el mismo año.

La Concordia de Segovia recogió el reparto de poder entre ambos soberanos —«Tanto monta», que en principio era el lema personal de Fernando en alusión al nudo gordiano que Alejandro Magno cortó con su espada en vez de desatarlo, pues «tanto daba»—, así como el establecimiento de una única corte, habitualmente en Castilla. La justicia se impartiría conjuntamente, al igual que las leyes y disposiciones reales deberían ser firmadas por los dos monarcas.

No obstante, como dice el título del epígrafe, se trató solo de una unión dinástica, ya que cada reino siguió conservando sus instituciones políticas, su moneda, su lengua oficial, sus leyes y costumbres. A mayor abundamiento,

cada Estado de la Corona aragonesa contaba también con sus propios organismos y sistemas económicos: Cortes, Generalitat, Justicia, pesos y medidas.

Patio del colegio de San Gregorio en Valladolid. La decoración en el intradós de los arcos imitando encajes de tela, fruto de la importancia de las delicadas labores textiles en la época, recibe el nombre de angrelado.

Con los Reyes Católicos España se convirtió en una de las primeras monarquías autoritarias de Europa por medio del sometimiento de la nobleza, el clero y los concejos comunales. Se configuró así el Estado Moderno, caracterizado por el predominio de la autoridad real, a través de varias medidas:

- Creación de la Santa Hermandad para atajar el bandolerismo.
- Refuerzo de la Chancillería como máximo órgano judicial.
- Nombramiento de corregidores para el cumplimiento de las decisiones reales en las ciudades.
- Creación de un ejército profesional permanente.
- Reorganización de la Hacienda Real.

El estilo de una reina

Llamado también Gótico isabelino, el término estilo Isabel fue utilizado por primera vez por el historiador francés del siglo XIX Émile Bertaux para dar a entender que las principales realizaciones artísticas del período fueron patrocinadas por la reina Isabel. La denominación estilo Reyes Católicos la

propuso Camón Aznar, ya que el impulso artístico fue obra conjunta de ambos monarcas.

Se centra en Castilla y abarca el último tercio del siglo XV y las dos primeras décadas del XVI, coexistiendo con el plateresco. Es un Gótico tardío, agotado, virtuosista, una fase barroquista del Gótico.

Un factor esencial para su desarrollo fue la llegada de artistas extranjeros. Ya desde el siglo XII habían venido maestros franceses llamados por los cabildos catedralicios. Con los Reyes Católicos, debido al gran auge constructivo, además de artistas de Francia (Juan Guas) llegaron también de Alemania (Siloé, Colonia), Holanda, Flandes (Hannequin de Bruselas), lo que dio lugar a un estilo que se conoce como hispanoflamenco, que convivió y se mezcló con el isabelino.

La profusión decorativa es exagerada: los motivos ornamentales tapan en *horror vacui* las paredes de los edificios, concentrándose en puertas y ventanas. Temas omnipresentes son los frondosos vegetales (hojarascas, cardos), así como las iniciales de los reyes (Y F) entrelazadas o intercambiadas una junto a la efigie del otro (al uso galante de la época), repitiéndose rítmicamente con sus símbolos: el yugo —la igualdad, como dos bueyes que tiran conjuntamente— y las cinco flechas —unión de los cinco reinos de España—, el escudo con el águila de san Juan, medias bolas, conchas, puntas de diamante, figuras bajo doseletes.

Existían tres grandes corrientes:

1. Nórdica, cuyos principales elementos decorativos son cesterías, cadenas y salvajes velludos tenantes de escudos, personajes (según decía el historiador del arte José María de Azcárate) disfrazados a la moda de las fiestas cortesanas, en las que a la entrada recibían a los invitados.
2. Mudéjar, de gran gusto por la decoración menuda y las lacerías, apreciables especialmente en los artesonados.
3. Italiana, más débil, se observaba en las conchas, rosetas, medias bolas, etcétera.

Consecuencia de los tres componentes estilísticos resultó un arte mezclado y ambiguo, con una gran complicación ornamental. Estructuralmente no existieron aportaciones; todas las grandes innovaciones italianas del Renacimiento faltaron en España. Es un estilo arraigado en el Gótico: bóvedas de crucería, pilares, arbotantes, contrafuertes: aún se

empezaron a construir catedrales góticas, como la de Segovia y la Nueva de Salamanca. Sin embargo, se perdió la racionalidad esencial del arte ojival para ir hacia lo confuso y complicado: bóvedas estrelladas con numerosos nervios, claves pinjantes, bóvedas caladas que semejan encajes de piedra muy ligeros, cuya procedencia, aunque utilizadas por los artistas nórdicos, hay que buscarla en el mundo islámico, según Martín González, por las referencias que existen con el palacio de la Aljafería de Zaragoza. Los arcos son de una gran variedad: apuntado, de medio punto, conopial, carpanel, escarzano, mixtilíneo. En su intradós cuelga el angrelado, una decoración que imita los encajes y puntillas, como se observa en el patio del Colegio de San Gregorio de Valladolid.

Fachada tipo tapiz o retablo de la iglesia de San Pablo de Valladolid. Esculpida minuciosamente en supremo *horror vacui*, constituye una de las mejores muestras del Gótico isabelino. A partir del segundo cuerpo, la obra corresponde al siglo XVII.

La fachada del colegio de San Gregorio de Valladolid es otro típico ejemplo isabelino. El escudo de España con el águila de san Juan entre dos leones, surgiendo del árbol granado, simboliza la unidad de los Reyes Católicos. Tenantes de escudos, reyes de armas, figuras bajo doseletes y salvajes capturados por la vegetación frondosa llaman al *horror vacui*. Foto del autor.

Existieron tres núcleos principales:

NÚCLEOS	ARTISTAS	OBRAS
Burgalés-vallisoletano	Los Colonia	Colegiata de Aranda (Burgos) San Pablo (Valladolid)
	Gil de Siloé	San Gregorio (Valladolid)
Toledano	Juan Guas	Monasterio de San Juan de los Reyes (Toledo)
	Enrique Egas	Hospital de la Santa Cruz de Toledo Hospital de los Reyes Católicos (Santiago de Compostela) Hospital Real de Granada
	Juan Guas y Enrique Egas	Palacio del Duque del Infantado (Guadalajara) Palacio de Jabalquinto (Baeza, Jaén)
Granadino	Enrique Egas	Capilla Real (catedral de Granada)
	Fr. Bernardo Manrique de Lara	Portada de la capilla del Sagrario (catedral de Málaga)

En la colegiata de Aranda destaca su portada, terminada en 1514-1515, en la que se abre un gran arco ojival con escenas de la Natividad en el tímpano sostenido por dos arcos rebajados; en el parteluz, la Virgen con el Niño; en el segundo cuerpo, sobre fondo de escamas, motivos de la Pasión, y encima, escudos de armas y el yugo y las flechas: isabelino en estado puro.

La catedral Nueva de Salamanca —arriba— y la de Segovia —abajo—, últimos coletazos del arte gótico en España, aún en el siglo XVI.

San Pablo y San Gregorio de Valladolid responden en supremo *horror vacui* al tipo fachada tapiz o retablo, esculpida como si de este se tratara para mostrarlo en la calle. La primera, que a partir del segundo cuerpo fue ampliada en el siglo XVII, está enmarcada por dos torres cúbicas desnudas que resaltan la minuciosa ornamentación del hastial central. Su maestro es incierto, aunque se atribuye al círculo de los Colonia o a Gil de Siloé, autor

probablemente de la segunda, de similares características.

En Toledo, además de Hannequin de Bruselas, que remató la torre de la catedral y la Puerta de los Leones, su discípulo Juan Guas combinó influencias nórdicas y mudéjares en San Juan de los Reyes, con iglesia de nave única y crucero.

En el patio del Palacio del Infantado, soportado por arcos angrelados, rebosa la decoración. Su fachada replica en el de Jabalquinto, de exuberante portada bajo arco conopial sobre la que una doble ventana geminada, flanqueada por dos idénticas, rompe el muro salpicado de puntas de diamante e intensa ornamentación de escudos y guirnaldas. La galería superior de arquillos se construyó en época renacentista.

Egas dio las trazas e inició la construcción, que el Renacimiento continuaría, de los Hospitales de Toledo, Santiago y Granada, así como de la Capilla Real en esta ciudad para enterramiento de los Reyes Católicos y de su hija Juana con su marido Felipe el Hermoso. El último Gótico aún se manifiesta no solo en las bóvedas de crucería, sino también en su primitiva portada y en los ventanales, pináculos y crestería flamígeros de su fachada, en la que se observan la F y la Y de los reyes con sus escudos de armas, el yugo y las flechas.

La portada del Sagrario de Málaga, obra de 1498, alberga entre frondosa decoración la figura de Dios Padre bajo arco conopial y, entre otros personajes, al cardenal Mendoza y al confesor de la reina, Hernando de Talavera.

Todavía a principios del siglo XVI, brotes verdes góticos retoñaron en las catedrales de Segovia y Nueva de Salamanca, esta iniciada en 1512 según planos de Juan Gil de Hontañón, a quien sucedieron su hijo Rodrigo y Juan de Álava, que realizaron complicadas bóvedas de estrella. En 1525, sobre la vieja del siglo XII, se inició la Dama de las Catedrales, con la misma autoría. Carece de fachadas monumentales, pero posee una gran torre inspirada en la de Toledo.

También tienen parte en esta etapa de las postrimerías del Gótico las catedrales extremeñas de Plasencia —planos de Egas, pináculos flamígeros, bóvedas estrelladas—, Coria —pilastras y arquivoltas en su portada norte— y la maragata de Astorga, iniciada por la cabecera en 1471 según trazas probablemente de Juan Gil de Hontañón y concluida por la torre de las Campanas en 1704. El Gótico vive en arbotantes, botareles coronados por

pináculos, tracerías, sentido vertical y en las bóvedas estrelladas que cubren las tres naves escalonadas de su interior de planta rectangular.

Tipos arquitectónicos

Las construcciones características son:

- Hospitales. Su estructura predominante es la planta cruciforme. En la Edad Media eran grandes salones de tres naves con un altar en la cabecera. Posteriormente las naves se dispusieron en forma de cruz griega y el altar en la intersección de los brazos para que todos los pacientes pudieran asistir al culto. Inscrita la cruz en un cuadrado, da lugar a cuatro patios en cuyo centro surten fuentes monumentales. Esta estructura copiaba los modelos italianos, siendo el prototipo el Hospital de Milán, obra de Filarete. En España se edificaron los de Sevilla, Granada y Santiago de Compostela.

Sepulcro en alabastro de Martín Vázquez de Arce, el Doncel, en la catedral de Sigüenza, entregado a la lectura eterna, como rogó a su padre ser recordado mientras expiraba.

- *Hallenkirche* (planta salón). Planta rectangular en la que desaparece la cabecera semicircular, el crucero está poco marcado y las naves tienden a

cubrirse a la misma altura. Es un modelo procedente del mundo germánico o flamenco, aunque también puede tratarse de una repercusión de la planta de las mezquitas árabes.

- Palacios urbanos. Alcanzaron un gran auge debido a que la nobleza feudal se había ido transformando en cortesana en pos del lujo. Como característica general, presentan una gran riqueza exterior en lo decorativo, siguiendo la línea mudéjar. Un ejemplo es la Casa de las Conchas en Salamanca.
- Capillas funerarias. Su origen está en el deseo de supervivencia, el mito de la gloria eterna. Por lo general, se hallan adosadas a las grandes catedrales. Su planta suele ser poligonal y la estructura sigue esquemas góticos, con cubiertas de bóvedas estrelladas y clave pinjante. Son el enmarque del sepulcro funerario, decoradas con imágenes, escudos, relieves, etc. Su auge se debió a la exaltación del prestigio real y nobiliario, algo muy típico del ámbito franco-borgoñón, que constituye además una supervivencia del mundo caballeresco medieval: capilla del Condestable (catedral de Burgos) y de los Vélez (catedral de Murcia).

La realista y deslumbrante escultura

Se observa un gran detallismo y profusión ornamental en la decoración escultórica de las fachadas; los motivos se yuxtaponen sin responder a un orden inicial, contraponiéndose a la sobriedad italiana de corte clásico.

La figura humana aparece enmarcada por ropajes rígidos y acartonados de pliegues profusos por influencia nórdica y franco-borgoñona, persiguiendo un realismo exacerbado, como se observa también en los rostros demacrados y dolientes.

En el núcleo toledano trabajó Sebastián de Almonacid, autor de la tumba del condestable Álvaro de Luna y su esposa en la catedral y, probablemente, del sepulcro de Martín Vázquez de Arce, el Doncel, en la de Sigüenza, muerto en la guerra de Granada en 1486 y entregado eternamente a la lectura en figura recostada sobre su propia tumba, según se dice, por deseo expresado a su padre cuando estaba agonizando.

Retablo de la capilla de la Concepción y santa Ana, en la catedral de Burgos, obra gótica tardía de Gil de Siloé en madera policromada. En el centro, el *Abrazo entre san Joaquín y santa Ana*, rodeado en minucioso detallismo por el ramaje del árbol que representa simbólicamente la genealogía del patriarca Jesé y de diversas figuras aisladas bajo doseletes.

Otros maestros destacados son Mercadante de Bretaña, que con influencias borgoñonas esculpió en minucioso altorrelieve el tímpano de la portada del Nacimiento en la catedral de Sevilla, y Gil de Siloé. Este, en la Cartuja de Miraflores (Burgos), talló en madera, luego dorada y policromada por Diego de la Cruz con el oro de América que Colón entregó a los Reyes

Católicos en la Casa del Cordón, el retablo mayor en ritmo curvo cristocéntrico a imitación centroeuropea, con la variante de incluir en la Última Cena a la Magdalena postrada a los pies del Maestro. Labró asimismo los sepulcros en alabastro del infante Alonso —de tipo arcosolio, con estatua orante del difunto, como el de Juan de Padilla en el Museo Provincial— y de Juan II de Castilla e Isabel de Portugal en forma de estrella de ocho puntas. Se aprecia gran minuciosidad en el detallismo de los ropajes y las joyas de quienes esperan confiados la otra vida con los mismos gestos de cuando estaban vivos: él, pensando; ella, leyendo.

De tipo arcosolio es también el que realizó en la catedral burgalesa para el arcediano Díez de Fuentepelayo, que yace entregado a la lectura mientras un paje vigila su sueño eterno, enmarcado entre agujas decoradas con esculturas, así como relieves (la Epifanía) en la urna sepulcral y en el fondo del nicho (el Nacimiento) y, de remate, el grupo de la Anunciación presidido por Dios Padre. Sirvió de modelo al de Fernández Villegas, quizá de Simón de Colonia.

También en madera policromada labró Gil de Siloé el retablo de la capilla de la Concepción y Santa Ana de la catedral de Burgos, con escenas aisladas bajo doseletes. Se le atribuye asimismo el tríptico de los Reyes Magos de la colegiata de Covarrubias, realizado en el mismo material y con presencia ya del rey negro, figura que comenzó a ser habitual tras el descubrimiento de otras tierras y otras razas.

Detalle de la exuberante decoración marina (tallos de coral, troncos de palmera, madréporas, nudos marineros, algas…) que rodea una ventana del convento de los Caballeros de Cristo de Tomar, recordando el barroquismo hindú.

En un rincón del claustro del monasterio de los Jerónimos de Santa María de Belém, suena la melódica música del fado portugués.

Los retablos hispanoflamencos, en madera policromada, excepto el de la Cartuja de El Paular —de alabastro, h. 1490, relacionado con los Guas de

Toledo, o bien con Colonia y Gil de Siloé del núcleo burgalés—, son de grandes dimensiones. Destacan los de las catedrales de Sevilla (el más grande del mundo, diseñado en 1481 por Pyeter Dancart y continuado por diversos artistas hasta 1564), Toledo (1498, de Peti Juan, Copín de Holanda y Almonacid) y Oviedo (proyectado por Giralte de Bruselas en 1511, con el concurso de Juan de Balmaseda desde 1518), aún con recuerdos goticistas como doseletes afiligranados de agudos pináculos, a pesar de salirse de la estructura escalonada para adaptarse a la forma poligonal del ábside, propio de la concepción renacentista.

Portugal sigue su propio rumbo

El estilo de un rey afortunado

A fines del siglo XV surge el estilo manuelino, que toma el nombre de su patrocinador, Manuel I el Afortunado (1495-1521). El término lo inventó el vizconde e historiador brasileño del siglo XIX Francisco Adolfo de Varnhagen y lo popularizó el ya citado Bertaux. De gran profusión ornamental, se trata de una mezcla de las formas flamígeras y las hispanoflamencas castellanas. Guarda similitudes con el estilo isabelino, y se trata solo de un arte decorativo que no influye en la estructura arquitectónica de los edificios. En él predominan los temas marineros (velas hinchadas al viento, cadenas, cuerdas con nudos, corchos flotantes, corales, algas) junto a los heráldicos (cruces de la Orden de los Caballeros de Cristo). Es la fase barroquista del Gótico portugués, que surgió con entusiasmo durante la época en la que el país fue protagonista de la historia universal por su contribución a los descubrimientos geográficos.

Torre de Belem, obra manuelina de Francisco de Arruda en memoria del navegante Vasco de Gama, que llegó hasta Calcuta por la ruta del cabo de Buena Esperanza, al sur de África. Tanto las pequeñas cúpulas como la decoración menuda son de influencia mudéjar.

La primera muestra del arte manuelino se llevó a cabo en el monasterio de Batalha por parte de Mateo Fernandes, con quien colaboraron, entre otros, Boytac, Francisco y Diego de Arruda. Se trata de la fantasiosa portada que bajo arcos conopiales mixtilíneos abigarrados da acceso al inacabado panteón de Don Duarte o *Capelas Imperfeitas*, donde el trabajo a trépano labró una ornamentación del más denso *horror vacui* rodeando el lema del rey: «Lealtad haré, mientras exista». En los arcos y en las jambas predominan los adornos vegetales (bellotas, amapolas, alcachofas, flores de lis, la adormidera), geométricos (hexágonos), caligráficos (eses unidas), junto a las iniciales del rey con la corona real.

Pero la principal obra manuelina es el monasterio de los Jerónimos en Belem (Lisboa), iniciado a comienzos del siglo XVI; las trazas se atribuyen a Boytac. La iglesia, de tipo salón, tiene tres naves que se cubren a la misma altura por una inmensa bóveda de crucería estrellada. La parte principal, además de sus portadas, es el claustro, cuyos arcos presentan el intradós muy decorado y los pilares retorcidos en espiral, con abundancia de los motivos en forma de bolas y hojas de laurel.

En el convento de los Caballeros de Cristo, en Tomar, lo más destacable es la exuberante ornamentación exterior, tanto en su crestería a base de cruces como en el rosetón (semeja velas recogidas con cuerdas en el intradós) y especialmente en la ventana, que por su fastuosa decoración recuerda el barroquismo hindú (tallos de coral, troncos de palmera, madréporas, nudos marineros, algas, esferas armilares), en contraste con la sobriedad del interior. Hasta las torres angulares y los contrafuertes rezuman exuberancia decorativa, que un cinturón con hebilla, también en relieve, parece sujetar.

La torre de Belem, iniciada en 1515, es una construcción civil de Francisco de Arruda en memoria del navegante Vasco de Gama, que llegó hasta Calcuta por la ruta del cabo de Buena Esperanza. Desde aquí se despedía a los navegantes con la esperanza de que su nombre, relacionado con el nacimiento de Jesús, trajera también el regreso de los marineros. Reminiscencias de la estancia de su autor en el norte de África son las bóvedas gallonadas sobre las torrecillas angulares y los balcones con ajimez. La decoración muestra los motivos de moda: cuerdas con nudos marineros alrededor del edificio y decoración heráldica con cruces de Cristo.

En la renovación de los palacios de Sintra, Diego de Arruda hizo presente el arte hispanomusulmán y el mudéjar, influencias aportadas por el rey tras su viaje a España en 1496. Hay calcos del mirador de Lindaraja o la Sala de Dos Hermanas de la Alhambra de Granada; abundan los arcos de herradura con alfiz, los ajimeces en las ventanas y las decoraciones azulejadas, que conviven con los elementos decorativos característicos del arte manuelino: cuerdas, fustes retorcidos, etcétera.

La escultura portuguesa durante el siglo XV siguió centrada en la faceta funeraria, en la que destacan los centros de Coímbra y Batalha. En aquel está la obra de Diego Pérez el Viejo y su hijo el Mozo, autor el primero de la Virgen de Leça, cuyos pliegues quebrados recuerdan el estilo flamenco, y el segundo del sepulcro de Diego de Azambuja en la iglesia de los Ángeles (Montemor el Viejo). También hay que reseñar la calidad apreciable en la obra de Juan Alfonso por las ondulaciones de los ropajes del difunto en el sepulcro de Fernán Gómez, en Oliveira do Conde.

En Batalha se encuentran los sepulcros de Juan I y Felipa de Lancaster, ambos esposos esculpidos tiernamente cogidos de la mano.

Cae Granada como fruta madura

El único foco musulmán que quedaba en la Península desde el año 711 era el Reino nazarí de Granada, que comprendía aproximadamente las provincias actuales de Málaga, Granada y Almería. Aprovechando la división interna entre los partidarios de Boabdil y su tío el Zagal («el Bravo»), los Reyes Católicos se propusieron terminar la Reconquista, interrumpida desde mediados del siglo XIV, cuando la toma del Estrecho por Alfonso XI, porque los musulmanes habían dejado de representar un peligro y pagaban buenos tributos a los reyes de Castilla, a lo que osó negarse, altanero, el sultán Muley Hacén en 1478.

Después de varias escaramuzas, en 1483 cayó Lucena y en 1486 Loja, donde fue hecho prisionero el propio Boabdil, que recuperó la libertad a cambio de algunos pactos que aprovechó en su tierra para continuar la lucha civil contra los partidarios de su tío.

Al año siguiente se conquistó Málaga y, en los dos posteriores, se irrumpió por la zona oriental del reino, Vélez-Rubio, Vélez-Blanco y Baza, gracias al empeño de las joyas de la reina. Entonces, el Zagal y los suyos rindieron Guadix y Almería, pero Boabdil, reducido a la vega y las Alpujarras, vendió cara, durante dos años más, su Alhambra querida y su Alcazaba, por las que lloraría al marchar desterrado tras la entrega de la plaza el 2 de enero de 1492. En el aire aún se escuchan las ácidas palabras que todos recordamos, salidas de la viperina lengua de su dolida madre: «Llora como mujer…».

En las capitulaciones de la rendición se estipuló el respeto a la vida y hacienda de los musulmanes, la libertad religiosa y de residencia, la validez de sus leyes, lengua y costumbres, así como la impartición de justicia por jueces propios; se concedía un plazo de tres años para quienes prefirieran marchar a África con sus bienes.

Era el punto final de la Reconquista.

LOS GRANDES DESCUBRIMIENTOS GEOGRÁFICOS

La circunnavegación de África y la llegada al

Nuevo Mundo

Mientras Europa, y en especial Italia, seguía su rumbo por los caminos del primer Renacimiento, la península ibérica continuaba empeñada en lograr su propia unidad territorial, hecho que se produjo en los últimos años de la centuria, con la salvedad consumada de Portugal y Navarra —esta se incorporaría a principios de la siguiente, 1512—, dejando a Castilla las manos libres para emprender el descubrimiento del Nuevo Mundo, mientras los vecinos portugueses habían ocupado Ceuta (1415) y Tánger (1471), así como la isla de Madeira (1418) y el archipiélago de las Azores (1432). Más tarde, circunnavegando el continente africano, abrieron nuevas rutas comerciales al llegar Vasco de Gama, en 1498, a *Calicut* (Calcuta) en la India, después de que otro portugués, Bartolomé Dias, en 1487, abriera la ruta tras doblar el cabo de las Tormentas en la punta sur del continente africano, bautizándole en adelante como de la Buena Esperanza.

Christoforo Colombo, Cristóbal Colón —quizá genovés, pues hay documentos que confirman ese origen, pero otros no lo ven tan claro y le asignan diversa cuna (catalana, pontevedresa, portuguesa), todos tras la gloria de convertirse en su patria chica—, llegó un día a Castilla, viudo y acompañado de su hijo Diego, con sus planes para arribar a las Indias viajando siempre hacia poniente, tras ser rechazado en la corte portuguesa de Juan II.

Al parecer, durante su estancia en la pequeña isla de Porto Santo, cuando estuvo casado con la portuguesa Felipa Monis, había escuchado relatos de navegantes que hablaban de islas desconocidas en el interior del océano (por tanto no tan tenebroso como algunos consideraban) e incluso de la posibilidad de llegar a las Indias navegando hacia el oeste.

Desembarcó en Moguer en 1485 y se dirigió al convento de La Rábida, donde le tomaron en consideración fray Antonio de Marchena, muy versado en astronomía, y el antiguo confesor de la reina, fray Juan Pérez, quienes le pusieron en contacto con los duques de Medina Sidonia y Medinaceli. Este le arregló una entrevista con Isabel la Católica en Alcalá de Henares, pero solo obtuvo largas ante la prioritaria conquista de Granada, que no acababa de resolverse. Pasados tres años sin respuesta afirmativa, desanimado, Colón volvió a dirigirse a Portugal para intentar de nuevo convencer a Juan II. Al mismo tiempo envió a su hermano Bartolomé a Inglaterra con el mismo propósito e incluso lo intentó también en Francia, pero sin éxito en ninguna

parte. Por ello optó por continuar insistiendo en España, apoyado por nuevas e influyentes amistades que había ido haciendo, como el acaudalado judeoconverso valenciano Luis de Santángel, escribano de Aragón, o el nuevo confesor de la reina, fray Hernando de Talavera.

De nuevo la soberana volvió a fijarse en el marino y le llamó a Granada, con la ciudad recién reconquistada, el 2 de enero de 1492, pero las pretensiones de las que hacía gala, tanto de tipo financiero como político, causaron la negativa del rey Fernando. Cuando caminaba abandonándolo todo, vinieron a buscarle porque se acababa de producir un acuerdo: su amigo Santángel ponía la mayor parte del dinero (1400 000 maravedís de los 2 millones en que se habían cifrado los costes) en calidad de préstamo a la Corona, y el rey no tenía inconveniente en aceptar el título de almirante que Colón exigía. Solo hacía falta completar el resto del presupuesto: los reyes contribuyeron con 350 000 maravedís y los hermanos Pinzón concedieron a Colón un préstamo por importe de la octava parte del total: 250 000 maravedís. Se procedió así a firmar los acuerdos, que se conocen como Capitulaciones de Santa Fe por haber sido otorgados en esta localidad granadina. En sus estipulaciones se acordaron los derechos y obligaciones de Colón: se le otorgaban los títulos de almirante de la mar Océana y gobernador de las tierras que descubriese, así como la octava parte de los beneficios y la obligación de contribuir con idéntica proporción en los gastos.

Los preparativos técnicos del viaje corrieron a cargo de los expertos marinos onubenses Martín Alonso Pinzón y sus hermanos Francisco Martín y Vicente Yáñez Pinzón, así como los armadores Pinto y Niño, quienes contribuyeron con lo principal: dos carabelas (la *Pinta*, que capitaneó Martín Pinzón, pues también tenía parte en ella, y la *Niña*, gobernada por su hermano Vicente), mientras que el cartógrafo montañés Juan de la Cosa aportó la *Marigalante*, una nao cantábrica anclada en el puerto de Palos de la Frontera (Huelva), rebautizada como la *Santa María* en honor a la Virgen, de la que era muy devota la reina Isabel; en esa nave viajaba al mando de la flotilla el almirante Colón.

La expedición partió un 3 de agosto rumbo en principio a Canarias, de cuya isla de La Gomera volvió a salir el 6 de septiembre, después de aprovisionarse de agua y víveres, como consta en el brocal del pozo de San Sebastián, capital de la isla: «Con esta agua se bautizó América».

Siempre en dirección oeste, y favorecidos por los vientos alisios, que en esa época del año soplan hacia el continente americano, la expedición tocó

tierra el 12 de octubre, después de avistarla el vigía Rodrigo de Triana en la madrugada y saludarla con un cañonazo desde la *Pinta*. Atrás quedaron días inciertos, cuando, amotinada, la tripulación estuvo a punto de abortar el viaje del Descubrimiento.

Arribaron en principio a una de las islas del archipiélago de las Bahamas, que los indígenas llamaban Guanahaní y Colón bautizó como San Salvador, de la que tomó posesión en nombre de los reyes Fernando e Isabel. Alcanzaron luego otras islas cercanas, a las que dieron los nombres de Concepción, Fernandina, Isabela… y Juana (en honor al príncipe Juan, que aún vivía), que los nativos llamaban con su nombre actual: Cuba. Creyeron que habían llegado a las tierras del Gran Kan de Mongolia, a pesar de que los habitantes que encontraban ni se parecían físicamente ni tenían el grado de civilización que habían descrito viajeros como Marco Polo.

Luego, desembarcaron en La Española (Santo Domingo), donde construyeron un fuerte que llamaron Navidad con los restos de la *Santa María*, que había encallado. Allí dejaron una pequeña guarnición y regresaron a España, donde les daban ya por desaparecidos.

Una tempestad separó las dos naves, que arribaron una a Lisboa (la *Niña*, con Colón a bordo) y otra a Bayona (la *Pinta*, capitaneada por Martín Alonso Pinzón). Ambas llegaron luego, casualmente, el mismo día (15 de mayo) al puerto de Palos.

Avisados por carta, los Reyes Católicos recibieron a Colón en Barcelona con todos los honores, y acto seguido se preparó la segunda expedición, que partió de Palos el 26 de septiembre, ya por todo lo alto: 17 naves, 1500 hombres, cabezas de ganado (los primeros caballos que pisaron tierra americana) y productos de siembra, entre ellos caña de azúcar, embarcada a su paso por Canarias tras el informe de Colón sobre las óptimas condiciones climáticas para su cultivo.

Según las normas de la época, la autoridad para otorgar la posesión de las tierras descubiertas correspondía al papa, el español Alejandro VI, quien así lo confirmó por bula de 1493, además de establecer, con el fin de evitar conflictos, la separación entre España y Portugal respecto a las tierras por descubrir en un meridiano a cien leguas al oeste de las islas Azores, quedando para este último país los territorios al este de dicha línea imaginaria. Más tarde, en 1494, por el Tratado de Tordesillas, ante las protestas de los portugueses, que vieron favoritismo en la decisión papal, los Reyes Católicos

accedieron a modificar la demarcación hasta trescientas setenta leguas al oeste de las islas de Cabo Verde.

Siguiendo un rumbo algo más meridional que en el viaje anterior, la flota llegó a las que hoy denominamos Pequeñas Antillas, luego a Puerto Rico (que los nativos llamaban *Boriquén*) y, finalmente a La Española, donde hallaron el fuerte Navidad destruido y muerta a toda la guarnición que habían dejado.

Ante las disensiones que comenzaron a surgir entre los colonizadores, sobre todo porque Colón, que estaba al mando, era extranjero, este decidió regresar a España, donde fue bien recibido por los reyes y autorizado a organizar un tercer viaje, que tuvo lugar en 1498.

PIOMBO, Sebastiano del. *Retrato de Cristóbal Colón* (h. 1520). Metropolitan Museum de Nueva York. Los restos del almirante no está claro si descansan repartidos entre Santo Domingo o La Habana además de la catedral de Sevilla. El enigma de su cuna se extiende también a su sepultura.

En él llegó a tocar las costas del continente y, ciego en su empeño de hallarse en Asia, identificó el delta del Orinoco con los cuatro ríos del Paraíso

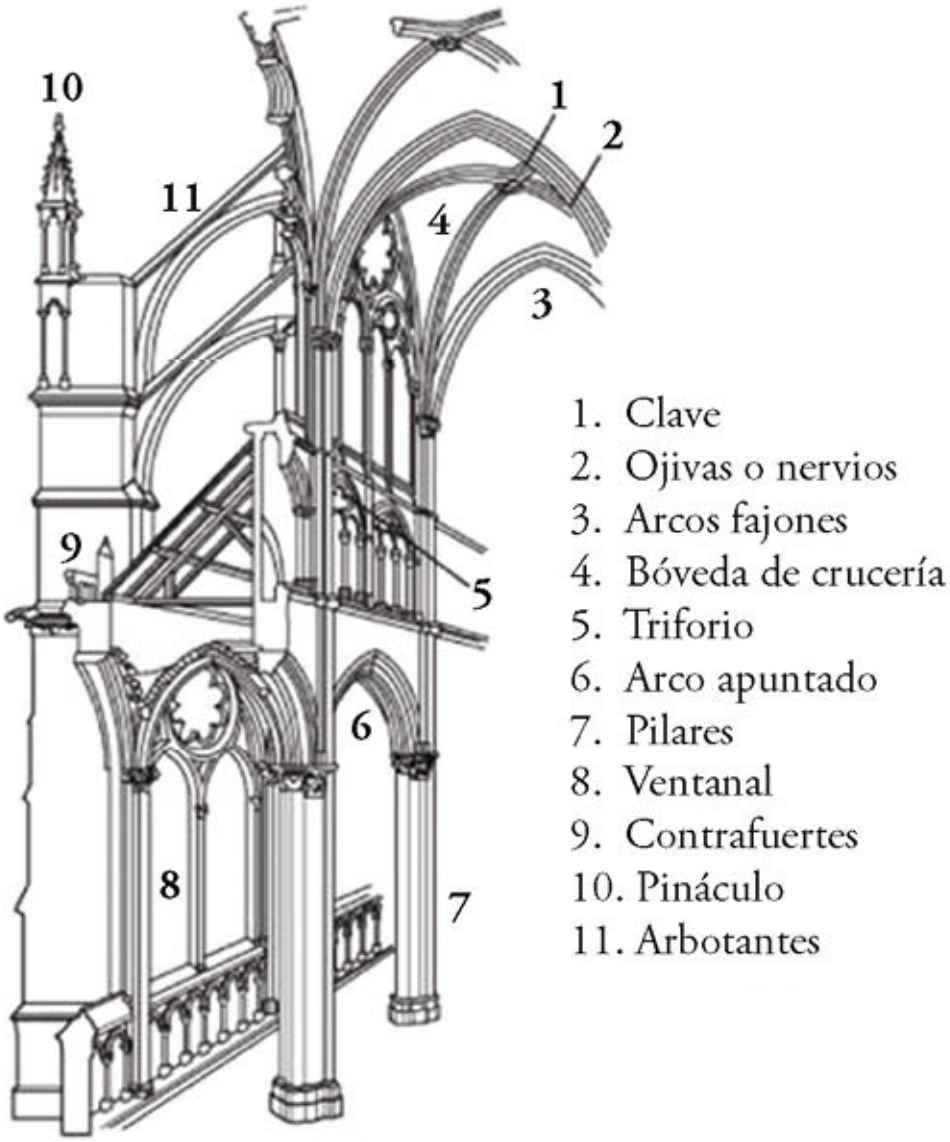
que cita la Biblia. Luego, se dirigió a la Española, donde su hermano Bartolomé, que había quedado al mando, estaba sufriendo una sublevación por parte de los colonos insatisfechos, ya que no eran dueños de lo que descubrían, oro incluido, sino que debían entregar todo a la Corona a cambio de un salario, por lo que muchos se decidieron a explotar las tierras por su cuenta con mano de obra indígena. Colón intentó introducir el tráfico de esclavos, pero la reina se opuso indignada, ante lo que el genovés decidió gravar con altos tributos a los indios. Pero la medida sirvió de poco porque los indígenas no estaban hechos para este trabajo y apenas producían, así que el sistema de explotación resultó un fracaso económico. La riqueza de las Indias, aunque no las tierras, estaba aún por descubrir.

En vista de ello, los reyes dejaron en suspenso la exclusiva que había sido otorgada a Colón y abrieron el comercio de las Indias con estas palabras: «a todos nuestros súbditos y naturales para que vayan a las dichas islas y tierra firme a descubrirlas y a contratar con ellas».

De esta manera, se emprendieron los llamados viajes menores, que protagonizaron particulares en busca de negocio, como los antiguos participantes en la primera expedición: Pero Alonso Niño, Juan de la Cosa, Vicente Yáñez Pinzón y otros como Américo Vespucio, quien terminaría en sus escritos afirmando que aquellas tierras eran un continente nuevo, al que en su virtud se le dio su nombre: América. Colón murió en sus trece de que había llegado a las Indias. Al menos, otra cosa no quiso reconocer, ni siquiera tras un cuarto y último viaje, ya en 1502, en el que llegó a tierra continental (actual Honduras) y se afanó en la búsqueda de un paso hacia el océano, que no encontró, resultando un nuevo fracaso la expedición en la que había fantaseado con las grandes riquezas que le esperaban. La muerte de la reina en 1504 precedió en dos años a la del descubridor, cuyos herederos entraron en pleitos por los derechos que podían corresponderles de su causahabiente; sus restos se hallan hoy repartidos entre la catedral de La Habana —o Santo Domingo, no está claro— y Sevilla.

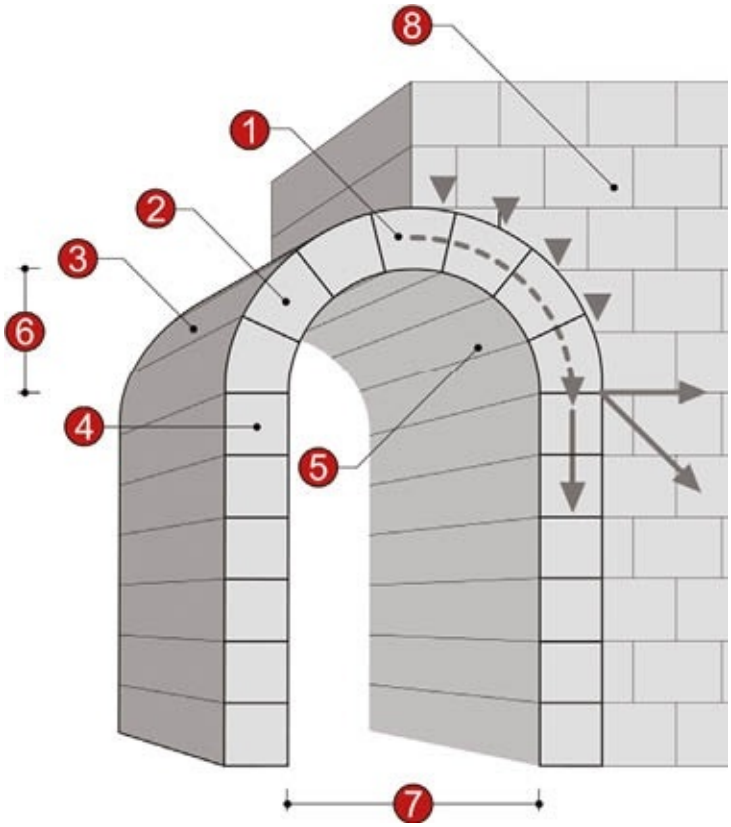
En estas nuevas expediciones, rayando el fin de siglo, se exploraron extensos territorios, tanto por los marinos al servicio de España (Panamá, sudeste de Norteamérica) como por quienes lo hacían bajo bandera británica o portuguesa: Juan y Sebastián Cabotto, que al servicio de Enrique VIII de Inglaterra llegaron a la península del Labrador y Nueva Escocia en 1497, o Pedro Alvares Cabral, que a las órdenes del rey de Portugal alcanzó Brasil en 1500.

Pero esto pertenece ya a otra edad, la Moderna, que para España se había iniciado en 1492 con el descubrimiento de América.



ELEMENTOS DE LA ARQUITECTURA GÓTICA

GLOSARIO



Partes del arco: 1. Clave. 2. Dovela. 3. Trasdós. 4. Imposta. 5. Intradós. 6. Flecha. 7. Luz, vano. 8. Muro.

A

Ábaco: parte superior del capitel, superpuesto al equino, donde apoya el entablamento.

Abocinado: vano cuya anchura aumenta o disminuye hacia el interior o el exterior de un muro.

Abovedar: cubrir con bóveda una construcción.

Ábside: zona sobresaliente en la planta de una iglesia que suele corresponder a la cabecera, aunque existen excepciones en las que se construye también a los pies del edificio. Generalmente abovedados, los

ábsides presentan diversas estructuras: semicirculares, cuadrados, poligonales, en forma de herradura…

Absidiola o *absidiolo*: ábside pequeño adosado al principal.

Adarve: camino protegido por un parapeto en lo alto de una muralla o fortificación.

Adintelado: vano o edificio construido a base de dinteles.

Afrontado: figura o elemento dispuesto frente a frente o contrapuesto.

Agua: vertiente de un tejado.

Aguja: remate de una torre en forma piramidal. Chapitel. Flecha.

Ajedrezado: motivo decorativo similar al tablero de ajedrez, que consiste en una banda a base de cuadrados entrantes y salientes, dispuestos en friso, que se hunden y se elevan sucesivamente tanto en el interior como en el exterior del edificio, muchas veces rodeando portadas y vanos. Damero. Taqueado jaqués por su utilización primera en la catedral de Jaca.

Alegoría: representación femenina de carácter simbólico.

Alfiz: moldura rectangular que enmarca un vano (puerta o ventana) con carácter decorativo. Originario del mundo árabe.

Alma: estructura interior, generalmente de madera, de una pieza de orfebrería.

Antipendio: revestimiento de la parte delantera de un altar hasta el suelo. Frontal del altar.

Arbotante: segmento de arco que transmite los empujes de la bóveda al contrafuerte, propio de la arquitectura gótica.

Arcada: serie de arcos.

Arco: elemento arquitectónico que cierra un vano entre dos puntos. Está formado por varias piezas o dovelas de las que la central se denomina *clave*. La línea de arranque recibe el nombre de *imposta* y la primera dovela de la serie el de *salmer*; la distancia horizontal entre ambos salmeres es la *luz* del arco. Se conoce como *flecha* al espacio que se halla entre la línea de impostas y la clave. La superficie interna del arco recibe el nombre de *intradós* y la externa el de *extradós*, a veces, también el de *trasdós*; el espacio entre ambos es la *rosca* del arco. Cuando está adosado a un muro, recibe el nombre de *ciego*. Tipos:

- *Angrelado*: cuyo intradós se halla decorado con motivos que imitan encajes de tela.
- *Carpanel*: de tres o más centros.
- *Conopial*: constituido por cuatro segmentos de circunferencia, los dos centrales apuntados.
- *De herradura*: cuyo centro se halla más alto que la línea impostas, con peralte de ⅓ del radio en la arquitectura visigoda, o bien de ½ en el arte árabe.
- *De medio punto* o *semicircular*: de un solo centro formado por media circunferencia (180º).
- *Escarzano*: formado por un ángulo de 60º.
- *Fajón*: adosado interiormente a una bóveda, por lo general de canon, para reforzarla.
- *Formeros*: dispuestos de forma perpendicular al eje.
- *Korbel* o *maya*: también falso, formado por bloques de piedra que se proyectan desde cada uno de los lados de una pared hasta encontrarse formando un vértice; produce interiores cóncavos.
- *Lobulado* y *polilobulado*: formado por diversos lóbulos semicirculares superpuestos.
- *Mixtilíneo*: combina líneas rectas y curvas.
- *Ojival* o *apuntado*: de dos centros, formado por dos segmentos de arco que se unen en la clave.
- *Peraltado*: sus lados se prolongan bajo la línea de impostas.
- *Perpiaño*: similar al fajón pero generalmente apuntado, por lo que se utiliza para ceñir bóvedas de crucería.
- *Torales*: cuatro arcos dispuestos en el crucero para sujetar el tambor.
- *Triangular*: o falso arco, construido con hileras horizontales de sillares cuyos picos sobresalientes se cortan; por ejemplo, el micénico o el etrusco.

Arquería: conjunto de arcadas. Adosada a un muro, arquería ciega.

Arquivolta: arco de una serie concéntrica que enmarca la portada.

Atributo: objeto simbólico que caracteriza a un personaje en su representación plástica.

Ático: parte superior de un retablo sobresaliente sobre la calle central.

B

Baldaquino: templete formado por cuatro columnas rematadas en una cubierta, colocado delante del altar mayor de la iglesia.

Banco: en un retablo, zona inferior sobre la que se disponen los distintos pisos y calles que lo forman. Cuando se halla decorado, predela.

Baptisterio: edificio destinado al bautismo, generalmente exento.

Bidimensional: representación en un plano de dos dimensiones, largo y alto.

Billetes: ornamentación a base de medios cilindros entrantes y salientes.

Boceto: proyecto o esbozo de una obra artística.

Botarel: contrafuerte.

Bóveda: construcción curva con función de techo o soporte, engendrada por la proyección de un arco en el espacio. Tipos:

- *Angevina*: de crucería formada por una bóveda esférica con hiladas concéntricas.
- *De abanico* o *palmera*: sus nervios se abren a partir de un soporte.
- *De arista*: formada por la intersección de dos bóvedas de medio cañón.
- *De cañón* o *medio cañón*: formada por la proyección en el espacio de un arco de medio punto.
- *De cascarón*: formada por 1/4 de esfera.
- *De crucería* u *ojival*: formada por arcos apuntados cruzados.
- *De cuarto de esfera* o *de horno*: engendrada por la mitad de un arco de medio punto.
- *De lunetos*: de cañón atravesada por una o varias bóvedas de menor flecha.
- *Esquifada*: de aristas entrantes, formada por la intersección de dos bóvedas de cañón sobre un plano cuadrado o rectangular.
- *Estrellada*: de crucería múltiple formada por terceletes.
- *Nervada*: bóveda de nervios cruzados.
- *Sexpartita*: de crucería, dividida en seis partes por cada tramo.
- *Triangular*: falsa bóveda al proyectar un arco triangular.

Bruñir: pulir la superficie de un metal.

Bulto redondo: escultura que puede verse desde todos los ángulos y recorrerse alrededor. También se denomina exenta.

C

Cabecera: zona de la iglesia dedicada al culto, generalmente orientada hacia el este, donde se encuentra el altar mayor. Testero.

Cabujón: piedra preciosa pulimentada sin tallar.

Calado: decoración a base de perforaciones en piedra, madera, marfil, metal.

Calle: división vertical en un retablo.

Calvario: Cristo en la cruz con la Virgen a su derecha y san Juan Evangelista a su izquierda.

Cancel: pared de mediana altura, balaustrada o reja que en una iglesia separa el presbiterio de la nave; en una iglesia abacial, el coro mayor del resto del templo.

Canecillos: elementos salientes que soportan la cornisa de un edificio.

Canon: regla de proporciones.

Capitel: parte superior de una columna situada encima del fuste.

Casetones: elementos ornamentales en las bóvedas de forma cuadrada o rectangular.

Celosía: enrejado de metal o piedra que cierra un vano.

Cera perdida: procedimiento para moldear el metal modelando primero en cera. Se recubre la figura con arcilla líquida y se deja secar para endurecerla; se practica un orificio superior para inyectar el metal y otro inferior para que salga la cera derretida y se introduce en el horno; cuando se enfría, se rompe la arcilla y queda hecha la figura de metal (bronce generalmente).

Ceroferario, ángel: ángel portador de cirio.

Champlevé (talla en hueco): técnica de esmaltado, basada en abrir una cavidad en una placa de cobre para depositar el esmalte. Las figuras se elaboran con hilos de metal.

Chapitel: remate de una torre en forma troncocónica o piramidal. Aguja. Flecha.

Ciego: vano cerrado o tabicado. Arco adosado a un muro.

Cimacio: moldura sobre el capitel.

Cimborrio o *cimborio*: torre cuadrada o poligonal sobre el crucero de una iglesia, cubierta generalmente con cúpula.

Cimbra: armazón de madera en arcos o bóvedas mientras fraguan los plementos.

Cincelado: acabado de una pieza de orfebrería utilizando un cincel.

Claraboya: ventana en el techo o en la parte alta de las paredes; tragaluz.

Claristorio: grandes ventanales dispuestos en hilera en el piso superior de la nave de una iglesia por donde entra la claridad.

Clasicismo: tendencia artística basada en modelos grecorromanos.

Cloisonné: término francés que designa el esmalte alveolado, vertido en polvo sobre láminas de metal muy fino que posteriormente se introducen en el horno para su fusión.

Columna: elemento arquitectónico constituido por basa (excepto la de orden dórico), fuste y capitel. Dispuestas en serie: columnata.

Contrafuerte: elemento arquitectónico que refuerza un muro.

Contraste: marca sobre una pieza de metal que certifica su ley.

Coro: en una iglesia, espacio reservado para la oración o el canto de los clérigos durante los oficios litúrgicos. En las iglesias francesas, sinónimo de presbiterio.

Crestería: elemento decorativo horizontal formado por motivos geométricos o vegetales que remata un edificio.

Cripta: capilla subterránea bajo el altar que alberga las reliquias de un santo.

Criselefantino: realizado en oro y marfil.

Crucero: en una iglesia, intersección de la nave transversal con la nave mayor.

Crujía: espacio entre dos muros de carga.

Cubo: torreón circular o semicircular adosado a una muralla.

Cúpula: casquete circular semiesférico que cubre una superficie cuadrada, generalmente apoyada sobre un tambor.

Custodia: pieza de oro, plata u otro metal en la que se expone el Santísimo Sacramento.

D

Deambulatorio: pasillo libre por detrás de la cabecera de una iglesia o catedral. Girola.

Déesis: Cristo entronizado con la Virgen a su derecha y san Juan Bautista a su izquierda.

Dintel: elemento arquitectónico recto que cierra un vano por la parte superior y soporta la carga sobre dos pilares verticales.

Díptero: templo rodeado por dos filas de columnas.

Díptico: objeto pintado o labrado formado por dos hojas que se pliegan sobre sí mismas.

Donjon: en Francia, torreón defensivo o torre central de un castillo que, a diferencia de la torre del homenaje, sirve también de residencia para el señor.

Dos aguas: doble vertiente de una cubierta.

Doselete: elemento arquitectónico sobresaliente en una fachada que cobija una estatua.

Dovela: pieza integrante de un arco.

Duomo: en Italia, catedral.

E

Eboraria: arte del trabajo y la talla del marfil.

Elefantino: realizado en marfil.

Edículo: edificio pequeño. Templete.

Enjuta: cada uno de los espacios libres en un cuadrado al inscribir un círculo o un arco en su interior.

Entablamento: parte superior del templo clásico constituido por arquitrabe, friso y cornisa.

Éntasis: abombamiento del fuste de una columna en su parte media.

Entibo: estructura para apuntalar las paredes o los pilares de una construcción.

Equino: pieza del capitel que apoya sobre el fuste de la columna.

Escorzo: técnica ilusionista que representa el volumen y la tridimensionalidad en una figura, con aire brusco.

Esmalte: pasta vítrea brillante a base de óxidos metálicos fundidos al horno.

Espadaña: prolongación superior de la fachada de una iglesia, donde se enclava el campanario.

Estética: disciplina que estudia y analiza el arte.

Estilo: conjunto de características artísticas comunes a una época, un país, una escuela, etcétera.

Estofado: madera dorada (pan de oro) y policromada.

Estuco: baño de cal muerta, yeso o polvo de mar.

Esviaje: inclinación oblicua de las columnas.

Evangeliario: manuscrito que contiene los evangelios canónicos.

Exedra: en un edificio, ampliación semicircular con asientos fijos.

Expresionismo: tendencia figurativa que deforma la realidad para plasmar connotaciones religiosas, místicas, psicológicas, satíricas, de denuncia, etcétera.

Exvoto: acción de gracias mediante una obra artística.

F

Fábrica: construcción o edificación arquitectónica.

Factura: modo y manera de ejecutar una obra artística.

Fachada: frente de un edificio. Imafronte.

Faja: moldura decorativa estrecha que recorre, total o parcialmente, una parte del edificio.

Figurativo: arte o artista que representa formas perceptibles y comprensibles a primera vista.

Filete: moldura muy estrecha corrida entre otras dos de mayor tamaño; listel.

Filigrana: decoración geométrica a base de líneas entrelazadas.

Fitomorfo: que tiene forma vegetal.

Flecha: en un vano, su altura máxima.

Follaje: ornamento vegetal (hojas, tallos, ramas).

Forma: conjunto de líneas y colores, planos y volúmenes, que componen la obra de arte.

Fresco: técnica pictórica que consiste en aplicar en un paramento los colores disueltos en agua sobre una mezcla de cal y arena.

Friso: banda horizontal decorada con escenas en serie.

Frontal: parte anterior o delantera de un altar. Antipendio.

Frontis o *frontispicio*: fachada principal de un edificio.

Frontón: espacio triangular, de herencia clásica, que corona un edificio.

Fuste: parte de una columna donde apoya el capitel.

G

Gablete: elemento decorativo en ángulo agudo que remata arcos o arquivoltas góticas, piñón.

Gallones: las diversas partes de una cúpula semiesférica o de media naranja que semejan los gajos de esa fruta.

Gárgola: escultura en forma de animal fantástico que sirve para el desagüe de la lluvia.

Geminados: elementos dispuestos de dos en dos.

Girola: prolongación de las naves laterales, con apertura de capillas, rodeando el altar mayor. Deambulatorio.

Glíptica: arte y técnica de la talla de piedras finas.

Greca: motivo ornamental formado por líneas quebradas en ángulo recto con carácter repetitivo.

Grisalla: color utilizado en las vidrieras compuesto de vidrios pulverizados mezclados con óxidos metálicos, diluidos en sustancias líquidas.

Grutesco: ornamento decorativo de carácter fantástico realizado con vegetales entrelazados.

H

Hagiografía: historia de la vida de los santos.

Hastial: parte superior de la fachada principal de un edificio. También, cada una de las dos fachadas del crucero o solo el cuerpo central que está situado entre ambas torres en la fachada de los pies de un templo.

Hieratismo: actitud rígida y carente de realismo en la representación de la figura humana.

Hilada: serie horizontal de sillares o ladrillos.

Hípetro: edificio o zona del mismo sin cubierta.

Hipóstilo: edificio o zona del mismo cuya cubierta se halla sostenida por pilares o columnas en serie.

Historiado: decoración a base de escenas figuradas.

Hodigitria: representación de origen bizantino de la Virgen en pie con el Niño en brazos, al que señala como camino de salvación.

Hornacina: hueco, generalmente en forma de arco de medio punto, abierto en el muro de un edificio o en un retablo para albergar una escultura, un jarrón, etcétera.

Horror vacui: expresión latina que significa «horror al vacío» y designa la tendencia a no dejar espacios libres de decoración en una superficie.

Hueso: aparejo dispuesto en hiladas sin argamasa intermedia.

I

Icono: pintura al temple realizada sobre tabla. Designa también una imagen arquetípica o una imagen consagrada.

Iconografía: ciencia que describe e identifica las imágenes de una obra de arte.

Iconología: interpretación de símbolos y alegorías en las representaciones

artísticas.

Iconostasio: cancel en piedra o madera que separa en un templo el presbiterio de la zona de los fieles.

Idealismo: tendencia artística que pretende representar la belleza buscando la perfección.

Iluminar: decorar o ilustrar manuscritos.

Ilusionismo: representación de la tercera dimensión a base de volumen en las figuras y lograr la profundidad espacial.

Imafronte: fachada principal de un edificio.

Imaginería: arte de la elaboración escultórica de imágenes.

Intercolumnio: espacio entre dos columnas.

Isocefalia: alineación a la misma altura de todas las cabezas de los personajes.

J

Jamba: parte lateral de un vano, aplicable generalmente a una puerta.

Junta: espacio entre dos sillares contiguos.

L

Lacería: decoración geométrica a base de líneas curvas entrelazadas.

Lanceta: cada una de las hojas de una vidriera.

Linterna: pequeña construcción sobre la cúpula con ventanas laterales para que penetre al interior la iluminación natural. Serie de vanos abiertos en la base de la cúpula carente de tambor.

Lóbulo: sector de un arco en forma de onda. En serie: polilobulado.

Luz: en un vano, su anchura máxima.

M

Madonna: término italiano que designa la representación de la Virgen con el Niño.

Maestra: viga o pared que soporta el peso principal de una construcción.

Mainel: parteluz.

Mampostería: muro de piedra y argamasa.

Mandorla: término de origen italiano que significa «almendra»; designa el halo de forma ovalada (almendrada) que simboliza el universo y rodea al pantocrátor.

Martyrium/martyria: pequeño edificio de planta central para la veneración de un mártir.

Matroneum: galería sobre las naves laterales de un templo desde la que asistían las mujeres al culto.

Ménsula: pieza saliente de una pared que puede soportar una estatua, un arco, etcétera.

Miniado: ilustrado con miniaturas.

Miniatura: pintura de pequeñas dimensiones que ilustra un manuscrito, cuyo vivo colorido proviene de la tinta de un molusco (el minio).

Modillón: pieza saliente que soporta la cornisa o alero de un edificio.

Moldura: elemento decorativo saliente en un edificio.

Monolito: construcción de un solo bloque de piedra.

Mortero: mezcla de arena y cal viva con agua.

Motivo: tema de una obra de arte.

Mural o *parietal*: obra realizada sobre un muro o pared.

Musivaria: arte y técnica de la elaboración de mosaicos.

N

Nártex: pórtico en el atrio de una iglesia reducido a la parte que precede a la puerta.

Naturalismo: tendencia artística que se basa en la imitación directa de la naturaleza y las actitudes humanas.

Nave: zona interior de un templo que se extiende desde la entrada hasta el presbiterio reservada para los fieles durante el culto.

Necrópolis: término griego que significa, literalmente, «ciudad de los muertos». Cementerio.

Nervadura: conjunto de los nervios de una bóveda.

Nervio: elemento arquitectónico que soporta una bóveda de crucería o sus derivadas.

Nimbo: círculo luminoso que rodea la cabeza de una figura para indicar santidad. Nimbo crucífero: aquel que tiene inscrita una cruz; exclusivo de Jesucristo.

O

Obra maestra: aquella que se considera ejemplar, única y admirable.

Óculo: vano circular abierto en un muro.

Ofídica: columna de fuste doble en espiral que recuerda dos serpientes entrelazadas.

Ojiva: arco apuntado, formado por dos segmentos de arco que se cortan en la clave. Arco de dos centros. Característico del arte gótico.

Óleo: técnica pictórica que consiste en disolver los colores en alguna materia grasa, como aceite de linaza.

Onda: motivo ornamental a base de curvas sucesivas.

Orante: figura humana de pie con los brazos levantados a lo alto en actitud de orar o rogar.

Orden: estilo arquitectónico.

Orfebrería: arte de los metales.

P

Panda: cada una de las galerías de un claustro. Ala.

Paramento: superficie exterior de un muro o pared.

Parteluz: elemento arquitectónico vertical que divide en dos («parte la luz») el centro de un vano, generalmente la portada de un templo. Mainel.

Pechina: triángulo esférico que se emplea para cubrir las esquinas del cuadrado al asentar una cúpula semiesférica sobre cuatro pilares.

Peineta: remate decorativo sobre la portada principal.

Peraltado: arco o bóveda prolongado por debajo de la línea de impostas.

Peristilo: galería de columnas.

Perspectiva: método técnico en pintura y escultura (relieve) para representar la tercera dimensión, es decir, el volumen y la profundidad en un espacio bidimensional.

Piedad: representación de la Madre de Dios con su hijo muerto en el regazo.

Pilar: elemento arquitectónico vertical de sección cuadrada, circular o poligonal, que sustenta una cubierta.

Pilastra: pilar adosado a un muro.

Pináculo: elemento arquitectónico dispuesto sobre un contrafuerte para hacer peso frente al empuje del arbotante que apuntala el edificio; remate de forma piramidal.

Pinjante: elemento decorativo colgante.

Planta: plano o sección horizontal de un edificio, cortado a ras de suelo.

Plástica: representación de tipo pictórico y escultórico.

Plementos: sillares que forman la bóveda.

Policromar: aplicar varios colores a una superficie.

Predela: parte inferior decorada de un retablo.

Presbiterio: en una iglesia, zona destinada al sacerdote en la cabecera para oficiar el culto.

Profano: arte de temática social, no religiosa.

Pseudocrucero: crucero incipiente, poco marcado en planta.

R

Radial, capilla: capilla en la girola del templo proyectada a través del radio cuyo centro es el ábside.

Radial, composición: aquella cuyos elementos se disponen orientados hacia un centro.

Realismo: tendencia artística que representa la realidad objetiva.

Rebajar: disminuir la altura de un arco o bóveda por debajo del

semicírculo.

Refectorio: comedor de un monasterio.

Relicario: objeto que contiene una o más reliquias.

Relieve: escultura sobre el mismo bloque que le sirve de soporte. Según sobresalga del fondo menos de la mitad, la mitad o más de la mitad, se trata de bajo, medio o alto relieve.

Reliquia: resto sacro; parte de un cuerpo o un objeto que perteneció o estuvo en contacto con Cristo, la Virgen, santos o mártires.

Repujado: labor artística sobre metal o cuero a base de golpear el reverso hasta crear relieve en el anverso.

Roleo o *rollo*: motivo decorativo circular.

Rosetón: vano circular de disposición radial abierto en la fachada de un templo, cerrado con artísticas vidrieras de colores.

Rotonda: edificio o recinto dentro del mismo de planta circular.

S

Saetera: ventana muy estrecha.

Sala capitular: dependencia de un monasterio donde se reúne la comunidad.

Salterio: libro de rezos ilustrado con miniaturas que contiene los 150 salmos del Antiguo Testamento.

Sarcófago: término de origen griego («el que come la carne») que designa la urna que contiene el cuerpo del difunto para su enterramiento.

Sección: corte en sentido vertical o transversal del plano de un edificio para mostrar su interior.

Sedente: personaje que se representa sentado. En un trono, entronizado.

Semicolumna: columna adosada a un muro del cual sobresale menos de la mitad de su bulto.

Seo: en Cataluña y Aragón, catedral, donde tiene su sede (*seu*) el obispo.

Serpentinata: línea que gira sobre su propio eje vertical; figura humana caracterizada por su movimiento giratorio.

Sillarejo: sillar pequeño.

Sillería: piedras uniformes de un muro. De coro: serie de asientos en madera para el clero situados a ambos lados del coro.

Soga y tizón: disposición de sillares o ladrillos en un muro de forma que cada hilada presente estos, alternativamente, con el tramo largo y el tramo corto hacia el exterior.

Sogueado: decoración en forma de soga.

T

Tabla: pintura realizada sobre madera.

Talla: escultura en madera.

Tallar: esculpir, labrar.

Tambor: construcción cuadrada o poligonal que sostiene la cúpula de un templo.

Taracea: entarimado a base de la incrustación de maderas finas de diversos colores formando un dibujo.

Tarjeta: elemento decorativo que presenta una inscripción.

Tejaroz: breve tejadillo que cubre a veces la portada del templo.

Témpera o *temple*: técnica pictórica consistente en diluir los colores en agua de cola o yema de huevo.

Tenantes, ángeles: criaturas divinas que sujetan al Agnus Dei, a Cristo Salvador o a su Cuerpo muerto.

Terceletes: nervios de la bóveda de crucería. Combados: cruzados.

Terracota: barro cocido, vidriado y policromado.

Tesela: pequeña pieza cúbica en mármol, vidrio o cerámica para componer un mosaico.

Testero: cabecera de un templo.

Tímpano: en una portada, espacio semicircular entre el dintel y la primera arquivolta.

Tono: matiz, grado de intensidad lumínica del color.

Tracería: decoración arquitectónica de tipo geométrico calada.

Transepto: nave perpendicular a la nave mayor en una iglesia, que forma el crucero.

Trascoro: en el interior de una iglesia, zona situada detrás del coro.

Tribuna: en el interior de una iglesia, espacio realzado a los pies del templo para la asistencia del rey al culto. También, espacio sobre las naves laterales destinado a las mujeres durante la celebración litúrgica (v. *matroneum*).

Triforio: galería formada por tres huecos, de ahí el nombre, que rodea el espacio interior de una iglesia o catedral sobre los arcos que separan las naves.

Tríptico: objeto pintado o labrado formado por tres hojas, de las cuales las dos laterales se pliegan sobre la central.

Triunfal, arco: en el interior de un templo, arco que precede al presbiterio.

Trompa: pequeñas bovedillas cónicas que se disponen en los ángulos que deja libres la cúpula al apoyar sobre el tambor.

Turiferario, ángel: ángel portador de incensario.

V

Valor: grado de oscuridad que posee un color.

Vano: abertura en una pared o muro; puerta, ventana.

Venera: motivo decorativo. Concha. Emblema de los peregrinos a Santiago.

Vertiente: en el tejado, agua o espacio desde el vértice al alero.

Vidriera: elemento decorativo formado por fragmentos de vidrios de distintos colores, grisallas y amarillo plata a pincel, ensamblados en una estructura de plomo (emplomado). Vitral.

Voladizo: que sobresale de la pared del edificio.

Volumen: espacio que ocupa un cuerpo tridimensional.

Voluta: motivo ornamental de forma helicoidal.

Votivo: objeto o figura que se ofrenda a la divinidad.

Z

Zapata: pieza horizontal sobre una columna a modo de capitel o bajo un poste para realce.

Zigzag: líneas quebradas decorativas que forman alternativamente ángulos entrantes y salientes.

Zócalo: cuerpo inferior de una construcción. Pedestal.

Zoomorfo: representación artística de forma animal.

BIBLIOGRAFÍA

AZCÁRATE, José María de. Arte gótico en España (vols. I y II). Madrid: Cátedra, 2000.

BORRÁS, Gonzalo M. El arte gótico. Madrid: Anaya, 2003.

CASTEILFRANCH, Liana. Esplendor oculto de la Edad Media: artes menores: una historia paralela, siglos V-XIV. Barcelona: Lunwerg Editores, 2005.

CORRAL, José Luis. El enigma de las catedrales. Barcelona: Planeta, 2012.

CUESTA MILLÁN, Juan Ignacio. Lugares mágicos. Madrid: América Ibérica, 2007.

CHARPENTIER, Louis. El enigma de la catedral de Chartres. Barcelona: Plaza y Janés, 1978.

CHUECA GOITIA, Fernando. Historia general del Arte. *Arquitectura II: La aparición del islam; El Románico, construcción para la eternidad; El florecer del Gótico*. Madrid: Ediciones del Prado 1994.

—, *Historia de la arquitectura española*. Edad Antigua y Edad Media (vol. I). Edición facsímil de la de 1964. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 2001.

DUBY, Georges. La época de las catedrales: arte y sociedad, 980-1420. Madrid: Cátedra, 1993.

DURAND, Jannic, SOLER LLOPIS, Joaquín y MASAFRET SEOANE, Marta. El Gótico. Barcelona: Larousse, 2006.

DURAND SANPERE, Agustín y AINAUD DE LASARTE, Juan. Ars Hispaniae. *Historia universal del arte hispánico. Escultura gótica* (tomo VIII). Madrid: Plus Ultra, 1956.

ECO, Umberto. Arte y estética medieval. Barcelona: Lumen, 1997.

ERLANDE-BRANDENBURG, Alain. El arte gótico. Madrid: Akal, 1992.

FOCILLON, Henri. Arte de Occidente: la Edad Media románica y gótica.

Madrid: Alianza, 1988.

FRANCO MATA, M.ª Ángela. «Nuevas aportaciones sobre las portadas de la catedral de León». En: *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 2008; n.º 101: 63-94.

FULCANELLI. El misterio de las catedrales. Madrid: América Ibérica, 1994.

GARCÍA DE CORTÁZAR, José Antonio y TEJA CASUSO, Ramón (coords.). *Monasterios cistercienses en la España Medieval*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2000.

GARCÍA VINTIMILLA, Teresa. Breve historia de la Arquitectura. Madrid: Ediciones Nowtilus, 2016.

GOMBRICH, Ernst. La historia del arte. Londres: Phaidon Press, 2008.

GÓMEZ RASCÓN, Máximo. Catedral de León. *Las vidrieras. El simbolismo de la luz*. León: Edilesa, 2000.

GUDIOL RICART, José. Ars Hispaniae. *Historia universal del arte hispánico. Pintura gótica* (tomo IX). Madrid: Plus Ultra, 1955.

HISLOP, Malcolm. Cómo construir una catedral. Madrid: Akal, 2013.

JAQUES PI, Jessica. La estética del Románico y el Gótico. Madrid: Antonio Machado Libros, 2003.

JACQ, Christian. El misterio de las catedrales. Barcelona: Planeta, 1999.

LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente. Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media (vols. I y II). Facsímil de la edición de José Blass (Madrid, 1908-1909). Valladolid: Junta de Castilla y León, 1999.

LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ, María Teresa. Monasterios medievales premonstratenses en Castilla y León (I). Valladolid: Junta de Castilla y León, 1997.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. Historia del arte (I) (9.ª ed.). Madrid: Gredos, 1999.

MILONE, Antonio y POLO D'AMBROSIO, Laura. Medievo. Barcelona: Electa, 2007.

MUÑOZ PÁRRAGA, M.ª Carmen y BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. *El Gótico.*

Arte de la Baja Edad Media. Madrid: Espasa Calpe, 1996.

MUSQUERA, Xavier. Ocultismo medieval. Madrid: Ediciones Nowtilus, 2009.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. La catedral en España. *Arquitectura y liturgia*. Barcelona: Lunwerg, 2004.

PÉREZ, José María (Peridis). La luz y el misterio de las catedrales. Madrid: Espasa Calpe, 2012.

PÉREZ GAMBINI, Carlos. La cultura medieval (Cuadernos de Estudio). Madrid: Cincel-Kapelusz, 1981.

PÉREZ MONZÓN, Olga. Catedrales góticas. Madrid: Jaguar, 2003.

PIJOÁN, José (dir.). *Summa Artis. Historia general del Arte. Arte gótico de la Europa occidental*, *siglos XIII, XIV y XV* (vol. XI). Madrid: Espasa Calpe, 1996.

PIQUERO LÓPEZ, M.ª Ángeles Blanca. *Las catedrales góticas castellanas*. Salamanca: Colegio de España, 1992.

RECHT, Roland. El Gótico. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

RODIN, Auguste. Las catedrales de Francia. Madrid: Abada Editores, 2014.

ROVERSI MONACO, Fabio Alberto. Los secretos de las catedrales. Barcelona: De Vecchi, 2001.

SCOTT, Robert A. La empresa gótica. Madrid: Stella Maris, 2016.

SCHMIDLIN, Clemens y GERNER, Caroline. El Gótico. Berlín: H. F. Ullmann, 2009.

SUREDA, Joan. La época de las catedrales. *El esplendor del Gótico*. Barcelona: Planeta-Lunwerg, 1995.

—, En: *Historia universal del Arte*, vol. IV. *La Edad Media. Románico. Gótico*. Barcelona: Planeta, 1985.

TARANILLA DE LA VARGA, Carlos Javier. Breve historia del Arte. Madrid: Ediciones Nowtilus, 2014.

—, *El Passo Honroso de don Suero de Quiñones* (ed. adaptada y anotada). León: Lobo Sapiens, 2014.

TEIJEIRA PABLOS, M.ª Dolores. *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española. El grupo leonés*. León: Universidad de León, 1999.

TORRES BALBÁS, Leopoldo. Ars Hispaniae. *Historia universal del arte hispánico. Arquitectura gótica* (tomo VII). Madrid: Plus Ultra, 1952.

TOMAN, Rolf. El Gótico: arquitectura, escultura y pintura. Colonia: Köenemann, 2004.

VV. AA. *El arte en el Mediterráneo en la época de las cruzadas*. Barcelona: Lunwerg, 2000.

YARZA LUACES, Joaquín. Baja Edad Media: los siglos del Gótico. Madrid: Sílex, 1992.

—, *Los Reyes Católicos*. Paisaje artístico de una monarquía. Madrid: Nerea, 1993.